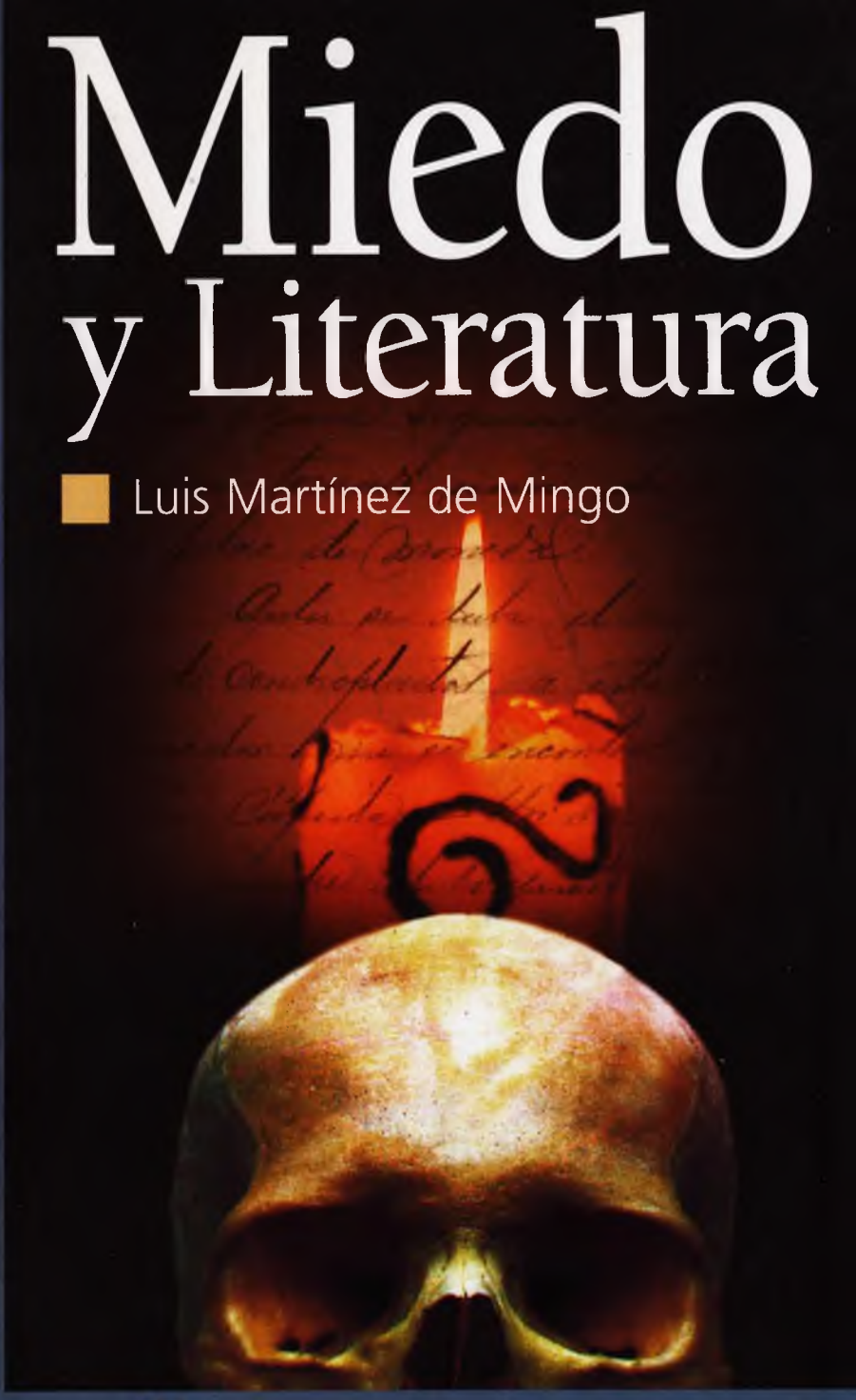
Miedo y Literatura

Luis Martínez de Mingo



EDAF ENSAYO

LUIS MARTÍNEZ DE MINGO

Miedo y Literatura

EDAF ENSAYO

© 2004. Luis Martínez de Mingo
© 2004. De esta edición, Editorial EDAF, S. A.

Diseño de cubierta: Gerardo Domínguez

Editorial Edaf, S. A.,
Jorge Juan, 30. 28001 Madrid
http://www.edaf.net
edaf@edaf.net

Edaf y Morales, S. A.
Oriente, 180, n.° 279. Colonia Moctezuma, 2da. Sec.
C.P. 15530. México D.F.
http://www.edaf-y-morales.com.mx
edafmorales@edaf.net

Edaf del Plata, S. A.
Chile, 2222
1227 Buenos Aires, Argentina
edafdelplata@edaf.net

Edaf Antillas, Inc.
Av. J. T. Piñero, 1594
Caparra Terrace
San Juan, Puerto Rico (00921-1413)
edafantillas@edaf.net

Edaf Chile, S. A.
Huérfanos, 1178 - Of. 506
Santiago - Chile
edafchile@edaf.net

Marzo 2004

I.S.B.N.: 84-414-1462-9
Depósito Legal: M. 16.726-2004

PRINTED IN SPAIN IMPRESO EN ESPAÑA

IBÉRICA GRAFIC, S.L.

Índice

Págs.

Epistemología del miedo 9
El origen histórico de la literatura del miedo 27
La estela del género gótico en los principales países 41
El Romanticismo norteamericano y la Inglaterra victoriana (I) 57
La Inglaterra victoriana (II) 73
De los fantasmas a los mitos 85
De los detectives a la magia negra 105
La ciencia ficción 121
El Romanticismo español 135
Hispanoamérica 155

Índice de autores 175
Índice de obras 189

Epistemología del miedo

Elementos para un debate

«Somos la sombra de un sueño» (*Hamlet*).
«¿Y si tú no fueras sino un trasunto para que yo existiera?», Augusto a Unamuno en *Niebla*.

Generalidades

SIN autohistoria, sin fábula, no hay sujeto. De hecho, una de las principales características de los psicóticos es que no disponen de memoria para construirse una personalidad. Sabemos que algunos de los ejercicios que les obligan a hacer, con el fin de que se aprehendan a alguna estructura, es que vayan grabando en infinitas cintas numeradas lo que han ido haciendo en las últimas semanas, porque pueden llegar a ignorarse en lo que hicieron anteayer. Así que unos cuantos primitivos alrededor del fuego, en el interior del bosque, no solo constituyen el origen de la literatura, sino también de la construcción del sujeto. Mientras sigamos contándonos historias existiremos; así que no veo yo tan claro lo de la muerte de la literatura.

Por otra parte, sin miedo no hay literatura. Es uno de los instintos de conservación de la especie, junto con el de comer y reproducirse: la necesidad de sentirnos protegidos de peligros en un lugar seguro. Es tan poco aquello de lo que estamos seguros, que el miedo nos es consustancial. Le gustaba repetir a Juan Benet que la literatura empezó con un niño perdido en la calle. A partir de ahí existimos, no porque pensemos, sino porque hacemos preguntas.

«Un agradable estremecimiento de terror sobrenatural», decía Walter Scott que buscaban los cuentos de miedo. A no ser los suicidas, que en Occidente siempre van contra alguien, queremos vivir en tanto conservemos un hálito de esperanza de que se van a realizar algunos de nuestros deseos, así que el miedo a la muerte, a los últimos momentos y a las posibles vivencias del más allá, son la sustancia pura de los cuentos de miedo. El hombre primitivo enterraba a sus muertos y les colocaba una pesada losa para que no escaparan. Nosotros, desde el dicterio de la diosa Razón, los negamos, y al no existir oficialmente dejamos abiertas las sendas para que arriben duendes, elfos, trasgos y espíritus de toda laya como entes de ficción. Es lo numinoso. Hemos ido de la creencia a la leyenda, del cuento fantástico al infantil. Todo eso prolifera con el romanticismo, aunque existan insignes precedentes: En *El peregrino en su patria*, de Lope de Vega, *Os Lusíadas*, *Jerusalén libertada*, e incluso los *Sueños*, de Quevedo. Y antes, mucho antes, cuando las creencias, los libros proféticos de las religiones, el Apocalipsis. Lo que estremece es algo que hemos visto desde la modalidad de la conciencia que éramos antes, cuando teníamos un ego sin cerrar. Freud dejó bien claro que lo siniestro va unido a lo familiar, a lo *déjà vu*. Es el terror a la locura, a volverse ajeno a sí mismo, otro. Es *El Horla*, de Maupassant, tan inextricablemente unido a su biografía, como sabemos. No falta nada aquí, ni el fuego en el que termina ardiendo la casa donde se proyectan sus terrores. Es el miedo a los fantasmas, a lo que seremos y a lo que somos. ¡Qué buena la lección de Alejandro Amenábar en *Los otros*! Los fantasmas no se pueden negar porque vuelven agigantados. El único camino es aceptarlos, vivir con ellos, recrearlos. Claro, que ya sabía el sagaz cineasta de dónde tiraba, quizá del mejor cuento de terror de todos los tiempos.

Hay quien se ha preguntado si el miedo a la muerte, matriz de todos, como hemos dicho, no habrá quedado registra-

do en algún tipo de memoria colectiva, ancestral o de especie. El *jamais vu* no sería entonces sino otra forma del *déjà vu*. En eso se basa, por ejemplo, la literatura de terror de Algernon Blackwood, quien supone que sobre este mundo gravita constantemente otro irreal. Esa es la suposición necesaria para ampliar la conciencia y convertirse en iniciado. Los cuentos de nuevo cuño de Blackwood se apoyan en dos puntales, el primitivo que todos llevamos dentro y la disolución del yo. Forma parte, como sabemos, junto a Lovecraft y Machen, de la etapa llamada neoterrorífica, ya muy cerca de nosotros. Para responder a esa pregunta del *jamais vu* cabe recordar que para Freud sí existe un instinto de muerte, Tanatos. No así para W. Reich. Para Jung existen, en cambio, varios arquetipos, luego se colige un instinto. Así como el niño presiente la sexualidad, nosotros, de modo irracional, presintiríamos la muerte.

Hay algunas culturas, como la de los sufíes, que se basan en intentar alcanzar la vivencia de muerte antes de morir, deshaciendo la resistencia del yo, de donde procede el terror, como hemos dicho. Yo no sé hasta qué punto se podrá avanzar por esos lares, igual es cuestión de planteárselo, pero decía Michael Ende que si los hombres supiéramos qué es la muerte, ya nunca tendríamos miedo. Claro, que quizá entonces estas páginas tampoco tendrían sentido.

El nacimiento del miedo en la Edad Contemporánea

Cuenta Montaigne, en su *Journal de voyage* [1], cómo cuando visitó Augsburgo, en 1580, tuvo que pasar por cuatro puertas sucesivas, un puente sobre un foso, un puente levadizo y una barrera de hierro, para entrar en la ciudad. Tenía 60.000 habitantes y en esa época era la más poblada y

[1] Montaigne, *Journal de voyage*, ed. M. Rat, París, 1955, pp. 47-48.

rica de Alemania. Pero en un país presa de las guerras religiosas, y mientras el turco merodeaba en las fronteras del imperio, todo extranjero es sospechoso, sobre todo de noche. Lo mismo que ha pasado con el individuo ha ocurrido con las colectividades y las civilizaciones. G. Ferrero no duda en afirmar que toda civilización es producto de un larga lucha contra el miedo; y así debió de ser.

Pero ¿por qué ese largo silencio sobre el papel del miedo en la historia y en el Hombre? Sin duda, a causa de la confusión entre miedo y cobardía, valor y temeridad. Por clara hipocresía, «la palabra miedo —escribe G. Delpierre [2]— está cargada de tanta vergüenza que la ocultamos. Sepultamos en lo más profundo de nosotros el miedo que se nos agarra a las entrañas». Y es que es justo el momento en que empieza a ascender en la sociedad occidental el elemento burgués y sus valores prosaicos, cuando una literatura épica y narrativa, alentada por la nobleza amenazada, refuerza la exaltación sin matices de la temeridad. Siglos XIV-XVI. Es el *Amadís de Gaula*, un héroe salido del ciclo de novela bretón, que hace incluso «temblar a los animales salvajes más feroces» [3]. Editado en España en 1508, conoce en el siglo XVI más de 60 ediciones españolas y una multitud de ediciones francesas e italianas. Más impresionante es todavía la fortuna de *Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto: más de 180 ediciones entre 1516 y 1600. Orlando, «palabra inasequible al miedo», hace que con ayuda de Durandarte, «los brazos, las cabezas, los hombros / de los enemigos / vuelen por todas partes» (cap. XIII). Lo mismo podríamos decir de *Jerusalén libertada*, de Tasso, cuya primera edición es de 1581.

Exactamente lo mismo que los libros de caballerías hace la literatura de las crónicas con el heroísmo de la nobleza

[2] G. Delpierre, *La peur et l'être*, Toulouse, 1974, p. 7

[3] Libro IV, canto LII.

y de los príncipes. Así sucede, por ejemplo, para Juan sin Miedo, que gana su título luchando contra los de Lieja en 1408[4], y con Carlos «El Temerario» y para Boyardo: «En conducta era un Fabio Máximo; en empresas sutiles, un Coriolano, y en fuerza y magnanimidad, un segundo Héctor»[5].

Por contraste, la masa es reputada sin valor. Virgilio ya dice en la *Eneida* (IV, 13): «El miedo es la prueba de un bajo nacimiento», y Montaigne, muchos siglos después, atribuye a los humildes la propensión al espanto, incluso cuando sus soldados creen ver coraceros allí donde no hay más que un rebaño de ovejas, y toman las cañas por lanceros[6]. Es más, asocia cobardía y crueldad, y asegura que una y otra son cosa más especialmente de «esa canalla vulgar». Cuando Don Quijote se prepara para intervenir a favor del ejército de Pentapolín contra el de Alifanfarón, Sancho Panza le hace ver que se trata simplemente de un rebaño de carneros, y se gana esta respuesta: «El miedo que tienes te hace, Sancho, que ni veas ni oyas a derechas; porque uno de los defectos del miedo es turbar los sentidos»[7]. Y otro tanto, por supuesto, hace don Juan, el burlador de Sevilla, con su servidor, en la obra de Tirso. Naturalmente que los señores y los reyes alimentaron y abastecieron esas creencias. Tomás Moro, que rechaza la sociedad de su tiempo, situándose en una imaginaria «Utopía», afirma que «la pobreza del pueblo es la defensa de la monarquía»[8]. Toda la iconografía de los

---

[4] *Colection des chroniques nationales françaises*, ed. J. A. Bucheron, París, 1826.

[5] *La Très joyeuse, plaisante et recreeative hystoire du bon chevalier sans paour et sans reproche, composée par le Loyal Serviteur*, ed. Petitot, París, 1820, I serie, XVI, 2, pp. 133-134.

[6] Montaigne, *Essais*, I, cap. XVII («De la peur»), Ed. Thibaudet, París, 1965.

[7] Cervantes, *Don Quijote*, ed. de Rodríguez Marín, Clásicos Castellanos, tomo II, p. 88.

[8] Th. Moro, *L'Utopie*, ed. V. Stouvenel, París, 1945, p. 75.

retratos a pie y a caballo, los ademanes y los paños gloriosos han exaltado la valentía de los «héroes» que dirigen la sociedad y han apuntalado el miedo como parte vergonzosa y razón del sometimiento de los villanos.

Este planteamiento secular ha dejado, al margen de otros aspectos que iremos viendo, su correlación en la literatura de miedo. La aristocracia arruinada, los nobles y los condes, con sus castillos abandonados y sus mansiones, suelen ser los grandes dimanadores del miedo, desde *El castillo de Otranto* al castillo de Drácula, pasando por *La casa de las siete buhardillas* y las casas coloniales abandonadas, de Nathaniel Hawthorne, en Nueva Inglaterra. Además, en infinidad de novelas y cuentos, «The watcher» o «Carmilla», de Le Fanu, los protagonistas suelen ser militares de alta graduación, como exponentes máximos del valor y la racionalidad, elegidos por el escritor para vencer la resistencia a la incredulidad del lector. Así, el capitán Barton cae mortalmente herido ante la impávida mirada del general Montagne, víctima de «El vigilante», y lo mismo le ocurre a Carmilla, que es sobrina del general Spielsdorf, quien, a su vez, desciende de la aristocracia de Karnstein.

El miedo como algo connatural al ser humano

Ya hoy, en la sociedad de lo políticamente correcto y el turboliberalismo, nos preguntamos si realmente cabe persona humana que esté por encima del miedo y que pueda vanagloriarse de escapar de él. Sartre escribe al respecto: «Todos los hombres tienen miedo. Todos. El que no tiene miedo es que no es normal. Eso no tiene que ver con el valor»[9]. Dado que la necesidad de seguridad está en la base de la

[9] J. P. Sartre, *Le sursis*, París, 1945, p. 56.

afectividad y de la moral humanas, y que el Hombre es el único animal que anticipa su muerte, el miedo deviene connatural con nuestra naturaleza y es además una garantía inherente a los peligros. Pero si se sobrepasa una dosis soportable, se vuelve patológico y crea bloqueos. Maupassant, en los *Contes de la Bécasse*, lo describe como una «sensación atroz, una descomposición del alma, un espasmo horrible del pensamiento y del corazón, cuyo solo recuerdo proporciona al alma estremecimiento de angustia» [10]. Marc Oraison, que ha estudiado durante lustros la relación entre miedo y religión, ha demostrado por activa y por pasiva que el miedo es el peligro que acecha constantemente al sentimiento religioso. Todos sabemos que los antiguos veían en el miedo un castigo de los dioses y que los griegos divinizaron a Deimos (el Temor) y a Fobos (el Miedo), esforzándose por conciliarlos en tiempo de guerra. Recordemos, asimismo, que la Inquisición fue motivada y mantenida por el miedo a ese enemigo recurrente que era la herejía.

Sabemos por la fisiología que el miedo, como todo estado de alerta, hace que el hipotálamo reaccione mediante una movilización global del organismo que desencadena distintos tipos de comportamentos somáticos y provoca, en especial, modificaciones endocrinas. Sabemos también, ahora por la psiquiatría, la diferencia entre miedo y angustia. El temor, el espanto, el pavor y el terror pertenecen más bien la miedo; la inquietud, la ansiedad y la melancolía, más bien a la angustia. El primero lleva hacia lo conocido, la segunda hacia lo desconocido. La angustia crea, pues, un sentimiento global de inseguridad. En los obsesos, la angustia se convierte en neurosis, y en los melancólicos en una forma de psicosis, pero es ambivalente. Es presentimiento de lo insólito y expectativa de la novedad. Es temor y deseo. Así lo

[10] G. de Maupassant, *Contes de la Bécasse*, ed. 1908, p. 75.

vio Kierkegaard en 1844, cuando publicó *El concepto de la angustia*. Es característica fundamental de lo humano y propia de un ser que se crea sin cesar. Así se desprende de las obras de Dostoievski y de Nietzsche, entre otros. Ahora bien, debido a que es imposible mantener el equilibrio íntimo con la presencia de una angustia flotante, al Hombre le resulta necesario fragmentarla en miedos precisos. «El espíritu humano fabrica permanentemente el miedo» [11], ha escrito G. Delapierre. Desde 1958, la teoría de la vinculación [12], como superación del psicoanálisis freudiano, puso de manifiesto que el vínculo entre el niño y la madre no era solo nutricional, sexual ni emocional, sino anterior y primario. Es la prueba más segura de la tendencia permanente en el ser humano a buscar la relación con otro, y deja bien a las claras la naturaleza social del Hombre como hecho biológico. Ahí nace la afectividad. Un niño al que le haya faltado el amor materno, corre el riesgo de vivir inadaptado, y eso es extrapolable a lo plural, a lo social. Las colectividades malamadas de la historia de hallan situadas a las puertas de la sociedad, por eso se convierten en clases peligrosas. Los vagabundos del Antiguo Régimen, que eran unos deslocalizados, provocaron en 1789 el llamado «Gran Miedo» de los propietarios, incluso de los modestos, y por supuesto, el hundimiento jurídico en que estaba fundada la monarquía. En perfecta correlación con lo que hemos planteado (valor = nobleza; miedo irracional = masa), esto no podía trasladarse a la literatura sino como la irrupción en el orden burgués del monstruo, del primitivo que todos llevamos dentro. ¿Quién resulta ser el doble asesino de la calle Morgue? No hay lógica capaz de desentrañar semejante masacre en el contexto del orden burgués. Solo un animal, el orangután que ejerce de mascota del marinero, es capaz de matar sin móvil apa-

[11] G. Delpierre, *La Peur et l'être*, *op cit.*, p. 15.

[12] R. Zazzo y otros autores, *L'Attachement*, Neuchâtel, París, 1974.

rente. Le arranca la cabeza a madame L'Espanaye, a la que después arrojará por la ventana, y mete en el cañón de la chimenea a mademoiselle L'Espanaye tras haberla asesinado. No puede ser casual que ambas sean francesas —Francia, cuna de la Ilustración y de la Revolución—, porque, además, acaba el relato con una frase de la *Nouvelle Héloise*, que dice: «*Nier ce qui est, et d'expliquer ce qui nést pas*». ¿Qué mejor ejemplo para ilustrar este tema del «otro», que nos preocupa hoy tanto o más que en tiempos de Poe? Tema de palpitante actualidad al que no resulta nada disparatado pronosticarle un final parecido al del Imperio romano ante los bárbaros, si no fuera porque las ucronías y las utopías no pueden tomarse nunca como fuentes de la historia, y también porque ya sabemos que A. Toynbee ha quedado como un pensador tan estimulante como extravagante. Así que, para no extrapolar afirmaciones desenfocadas, nos quedaremos por ahora con la vinculación genérica entre miedo y angustia, por un lado, y agresividad, por otro; y eso tanto en el plano individual como en el plural o colectivo.

Las causas de la violencia humana

La pregunta básica podría ser si son causas antropológicas o sociales las que subyacen a este síntoma agudo. No parece este el lugar más adecuado para plantear complejas teorías psicoanalíticas sobre el problema, pero sí al menos para apuntar algo. La violencia, de un modo u otro, aparece como consustancial con la literatura de miedo y terror. Es la amenaza implícita o explícita. Freud la describió como una fuerza antagonista del eros y como una desviación del instinto de muerte. Eso lo llevaba a enfoques muy pesimistas sobre el futuro de la humanidad. En su libro *El malestar de la civilización* veíamos cómo cuando la agresividad era re-

primida, conducía a una culpabilidad desastrosa para los individuos. Muchos psicólogos jamás la han aceptado. Incluso en sentido opuesto, W. Reich, separando la agresividad natural y espontánea, al servicio de la vida, de la producida por las inhibiciones, ha negado la existencia de un instinto destructivo primario y referido como Tanatos a la agresividad por inhibición. O sea, que la agresividad humana procedería de adquisiciones y de aberraciones corregibles. Sobre este punto, la literatura no suele entrar en excesivas disquisiciones porque su fin es contar bien una historia y no hacer ciencia. Si es confuso e incierto el psicoanálisis, en cuanto a la eficacia de su terapia, aplicado a personas, qué no será referido a personajes literarios, que se entiende que no tienen subconciente o, en fin, que si lo tienen solo se limita al desarrollo que haya tenido a bien darles su autor. ¿Quién se va a dedicar a dilucidar si el conde Drácula nació ya agresivo o fueron las sucesivas frustraciones mal encajadas las que lo hicieron así? ¿Y Lord Ruthwen? ¿Estaba en el mismo caso? Como mucho, se podrá aventurar algo a propósito de Lord Byron —sobre todo por parte de algunos de sus biógrafos—, en quien dicen sus exégetas que se inspiró Polidori para crear el personaje de *El vampiro*. Sí que debe quedar claro, a raíz de lo que hemos dicho antes, que esos personajes, Drácula y Lord Ruthwen, como tantos otros, están elegidos por sus autores, consciente o inconscientemente, para metaforizar la impotencia de la aristocracia, empecinada en seguir chupándole la sangre y la vida a las clases sociales inferiores. Otro tanto podríamos decir, por ejemplo, del capitán Barton, el de «El vigilante», el cuento de Le Fanu. Después de sugerirnos, para justificar tan terrible final, que había mantenido relaciones culpables en la ciudad de Plymonth, que provocaron la venganza del padre de la joven y la brutal venganza del mismo capitán, nos relata el autor irlandés: «Es imposible dictaminar si el episodio tiene alguna relación con los ulteriores acontecimientos de la vida de Barton.

Pero es evidente que al menos para su propia conciencia sí que debió existir una estrecha conexión entre ellos. Sin embargo, a pesar de que es posible que esta sea la verdad en cuanto a lo que respecta al origen y motivo de su misteriosa persecución, no cabe duda de que en lo relativo al agente que la llevó a cabo permanecerá en el más absoluto e impenetrable misterio hasta el día del Juicio Final» [13]. Creo que más lejos no se puede llegar y que ni incluso Henry James en sus espléndidos cuentos llega a decir más aunque sugiera con más determinación, por ejemplo, en «El alquiler del fantasma». Otro tanto cabría decir de Poe y, por supuesto, de autores como Machen o Lovecraft, que optan por lo mágico o lo mítico.

Todos estos autores quedan dentro de la esfera de los que Rudolph Otto ha llamado «lo numinoso». Un complejo de emociones que constituyen la base de las creencias mitológicas. Cuando muere la creencia en el sentido formal, racionalizado, lo que sobrevive es la emoción de base. Esa emoción está enraizada en lo desconocido, en el más allá. La expresión del sentimiento que emana de esa emoción sería el sustrato de un cuento de miedo. La antigua creencia se ha convertido en estética, que ya no pretende ser conocimiento de la realidad objetiva. Diríamos que el «pathos» se ha retirado del mundo y se ha interiorizado.

¿Cuál es, por otra parte, cabría preguntarse, la diferencia entre literatura fantástica y literatura de miedo y terror? ¿Dónde empieza uno y termina otra? Una respuesta puede ser que la literatura de miedo es aquella que lo produce, mas no es válida porque todos sabemos que un mismo cuento a un lector puede causarle pánico y a otro dejarlo frío, incólume. A nuestro juicio, hay autores claramente adscribibles al género fantástico, como Tolkien, y otros que pertenecen con

[13] *Antología de cuentos de terror*, tomo II, selección de Rafael Llopis, Alianza Editorial, Madrid, 1985, p. 88.

toda nitidez al género de terror, como Bram Stoker o Poe. Luego hay otros muchos que participan de los dos géneros, como A. Machen, e incluso esa pertenencia se da según determinados cuentos e incluso según la interpretación de los lectores. Cuentos como «La pirámide de fuego» o «La novela de los Polvos Blancos» pueden ser considerados fantásticos porque alguien puede pensar que no crean la suficiente atmósfera de terror y que sus soluciones son demasiado irreales, francamente inverosímiles. De hecho, las dos características básicas para definir un cuento de miedo son, la creación de una atmósfera, de un clima inquietante, y la aparición de un suceso sorprendente, que no tiene explicación inmediata ni alcanzable desde la razón. Ese suceso, ese fenómeno, tiene que estar relacionado con algo esencial para el ser humano, con la pérdida o puesta en peligro de lo más importante; en principio, la vida. De cualquier forma, en casi todos los autores del género nos encontramos con relatos que pertenecen a uno u otro género, y un ejemplo emblemático puede ser H. P. Lovecraft. Un amigo y colaborador suyo, August Derleth, dice claramente al respecto: «Los relatos de H. P. Lovecraft encajan fácilmente dentro de dos clasificaciones principales, y a veces en una combinación de ambas. O son fantásticos al estilo de los de Lord Dunsany (cuya influencia Lovecraft reconoció abiertamente ya hacia 1919), o son relatos de misterio y terror referentes a un más allá cósmico, según un modelo que, aunque mezcla E. A. Poe, Arthur Machen, Robert W. Chambers y Ambrose Bierce, pone de relieve la preponderante influencia de Arthur Machen y Algernon Blackwood... Entre los primeros están los de «Nueva Inglaterra», mientras que los mejores cuentos de horror puro son «The Rats in the Walls», «The Outsider» —inspirado en Poe—, «The picture in the House», etc.» [14].

[14] Prólogo a *El horror de Dunwich*, de H. P. Lovecraft, Alianza Editorial, Madrid, 1980, p. 13.

Por último, y en un intento rápido por recoger los distintos temas que subyacen en este género de literatura, ya hemos dicho que el hombre es el único animal que anticipa su propia muerte y que, por tanto, este es su núcleo primordial: el más allá, el demonio, el vampiro, etc.

El segundo subtema relacionado con la muerte, pero que en sí constituye un apartado con entidad propia, es el de los fantasmas. Es conveniente enfocar este apartado desde la célebre frase de Madame Du Deffaud: «¿Cree usted en los fantasmas?» —se dice que le preguntaron a la señora—, y ella contestó: «No, pero me dan miedo». Efectivamente, los fantasmas son proyecciones del propio sujeto. Son fijaciones recalcitrantes, culpas, remordimientos, ajustes de cuentas con seres muy queridos, odiados o temidos que ya han muerto. Así ocurre en «El vigilante», en «El alquiler del fantasma» y, en fin, en los *Relatos de fantasmas* de la notable escritora Edith Wharton, largamente elogiada por Henry James. Ella misma dejó escrito que «todos los humanos conservan un instinto de lo espectral que les permite asomarse en cualquier lugar y momento a dimensiones ocultas de la realidad» [15], y en la misma dirección, Arthur Schopenhauer, en su *Ensayo sobre las visiones de fantasmas,* dejó, bien claro que «la creencia en los fantasmas es innata en el hombre: se encuentra en toda época y país, y quizá ningún hombre esté totalmente libre de ella» [16]. El tercer gran tema de esta recopilación, aunque ya lo hemos dicho, es el otro, el miedo al extranjero que, como también hemos pergeñado, aunque se ha dado siempre a lo largo de la Historia, cuando toma carta de naturaleza en el mundo contemporáneo es en 1789. El libro fundamental para entender este apartado es el de

[15] Prólogo a *Relatos de fantasmas*, Alianza Editorial, Madrid, 1978, p. 11.

[16] A. Schopenhauer, *Ensayo sobre las visiones de fantasmas*, Valdemar, Madrid, 1998, p. 82.

Jean Delumeau, *La peur en Occident*, sobre todo el capítulo primero de la segunda parte [17].

Y por último, los otros dos temas, provenientes del miedo a lo que somos y seremos, y que en muchos cuentos aparecen imbricados, son, por una parte, el miedo al primitivo que todos llevamos dentro, relacionado magistralmente como hemos visto por A. Machen y Lovecraft con los mitos, y el miedo a la descomposición del yo, que vemos en tantos cuentos de grandes maestros, desde «Antiguas brujerías», de Algernon Blackwood; relacionado con sociedades esotéricas, como Bram Stoker, Machen y Yeats, o como el genial «El Horla», ya citado aquí.

Demarcación de géneros: pura metodología

Aunque no sea nada más que para no crear más confusión, parece conveniente en este primer capítulo intentar una definición instrumental de cada uno de los siguientes géneros limítrofes: literatura fantástica, literatura maravillosa, literatura de miedo y terror y ciencia ficción. La primera surge, como ya vamos viendo, de lo numinoso, según la descripción de Rudolph Otto. El hombre primitivo, ante el mundo hostil y terrible, experimenta un complejo inextricable de emociones que constituye el hilo conductor de las creencias mitológicas: lo numinoso. Al avanzar la ciencia y el conocimiento racional, muere el elemento formal, lógico, de los mitos, pero sobrevive la emoción básica que les dio origen. Es decir, los cuentos fantásticos constituyen una expresión de lo numinoso cuando ya no se cree en su existencia objetiva. Esas vivencias puramente emocionales se ex-

[17] Jean Delumeau, «La cultura dirigente y el miedo», en *El miedo en Occidente*, Taurus, Madrid, 1989, pp. 307-354.

presan ya en el plano estético. La anterior cita de Madame Du Deffand es el mejor recordatorio al respecto. Para Tzveran Todorov, «lo fantástico se caracteriza por una percepción ambigua de acontecimientos aparentemente sobrenaturales» [18]. No aporta gran cosa a lo dicho, pero nos sirve porque continúa: «Enfrentados a esos hechos, el narrador, los personajes y el lector son incapaces de discernir si representan una ruptura de las leyes del mundo objetivo o si pueden explicarse mediante la razón. Optar por la primera alternativa ubicaría a la obra en un género vecino, el maravilloso; optar por la segunda, en el género extraño. Pero la incertidumbre, la vacilación oscilante entre las dos explicaciones posibles, nos arrastra al ámbito de lo fantástico puro». Así que lo maravilloso es un camino adyacente en el que, al desaparecer las referencias objetivas, solo se deben respetar las leyes que el autor determine. Obras geniales como *El señor de los anillos* o *Dune*, de Frank Herbert, no las podemos calificar solo de fantásticas porque, como muy dice Cortázar: «Solo la alteración momentánea dentro de la regularidad delata lo fantástico, pero es necesario que lo excepcional pase también a ser regla sin desplazar las estructuras ordinarias en las cuales se ha insertado» [19]. A partir del irlandés Dunsany, posiblemente el mayor creador de mitos de la literatura universal, se puede hablar de un genero de «fantasía heroica» que Sprague de Camp, su mayor antólogo, define como «relato fantástico cuya acción transcurre en un mundo imaginario» [20]. Es lo que pasa en la obra de Tolkien, donde no caben referencias a ningún paradigma de regularidad fuera de la obra en sí.

---

[18] Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1972.

[19] Julio Cortázar, *Último round*, Siglo XXI, México, 1969, p. 35.

[20] Introducción de L. Sprague de Camp, en R. Howard, *Conan the Conqueror*, de Lancer Books, Nueva York, 1967.

Ahora bien, hay literatura fantástica que tiene como objetivo principal, y casi único, provocar miedo y terror, como ocurre con los autores de la época gótica, Maturin, Lewis, etcétera, mientras que en toda la literatura fantástica hispanoamericana del siglo XX, donde ha desaparecido todo goticismo, lo fantástico surge como superación de los límites de la percepción, como ocurre en algunas novelas de Bioy Casares, *Plan de evasión*, o en cuentos de García Márquez, «Un señor muy viejo con unas alas enormes», o el mismo Cortázar. En muchos otros casos —la mayoría— todo queda en la ambigua subjetividad del lector: el talento para dar con el clima adecuado y la aparición de lo extraordinario, provocan miedo en un lector pero a otro lo deja impasible. Y ya el terror es un grado de distorsión subjetiva que tiene que ver con nuestras obsesiones y fijaciones personales. En muchísimas ocasiones aparecen entrelazados.

Por último, la ciencia ficción, a la que define Pablo Capanna como «la literatura de la imaginación disciplinada» [21], es la más difícil de definir. Él sostiene que aquí la fantasía se somete a la ciencia, nunca aparece del todo desbordada, sino que se constriñe a los límites de una teoría más o menos verosímil desde el punto de vista científico, pero todo eso no supone gran cosa. El mismo Capanna sostiene que la teoría científica racionaliza la fantasía, de tal forma que las cosas nunca suceden porque sí, pero es que los márgenes que dejan las utopías, ucronías y antiutopías son tan inmensos que, prácticamente, cabe todo lo que se quiera; es decir, que la cienia-ficción tiene muy poco de científica y, además, una vez que se fue desarrollando, surgieron ramas como la «New-Thing Fiction», el «Space-opera» o la «Speculate Fiction», que hicieron todavía más inalcanzable una buena definición. No obstante, todos hemos leído magníficos

[21] Pablo Capanna, *El sentido de la ciencia-ficción*, Ed. Columba, Buenos Aires, 1966.

ejemplos de Van Vogt, de Orwell, de Asimov y hasta en una novela tan delirante como, por ejemplo, *Ubik*, de Philip K. Dick, existe una explicación vinculada de algún modo a la ciencia. Así pues, quedémonos por ahora con la idea de que la ciencia ficción es aquel género de la literatura que apela a la ciencia y que, de alguna manera, se vincula a sus límites y planteamientos.

De cualquier forma, entre estos cuatro géneros, más el policiaco, que es una derivación que nace con Poe y Wilkie Collins, hay tantas afinidades y se pueden tender tantos puentes de comunicación, que en muchas obras se da el terror junto a la ciencia ficción, como en Bradbury; lo fantástico junto a lo policiaco, como en el mismo Poe; se mezclan el miedo y el terror junto a lo policiaco, como hacen ahora mismo S. King y Dean Koontz, entre tantos otros, e incluso se encuentran historias de ciencia ficción junto al género fantástico-heroico, como hace con gran humor Lord Dunsany en *El cuarto libro de Jorkens*.

El origen histórico de la literatura del miedo

El anclaje romántico

La constitución del género que nos ocupa se produce en el Romanticismo. Como consecuencia de la reacción contra la dictadura de la Razón que suponía el Siglo de las Luces se despliega una acendrada búsqueda de todo lo que tenga que ver con la parte oscura, desconocida del ser humano, y ahí aparecen en todo su esplendor el miedo y el terror. Ahora bien, así como es posible encontrar antecedentes de la novela picaresca hasta en *El asno de oro*, de Apuleyo, aunque como sabemos, la formación del género es propia del Renacimiento español —*El lazarillo*, *Guzmán de Alfarache*, etc.—, lo es en cuanto a la literatura de miedo. Si es este el primer sentimiento del ser humano, cómo no va a haber escritos relacionados con él. Los hay desde los más remotos libros religiosos pero como género su origen está en el Romanticismo. Cabría, desde luego, y seguiríamos estando más cerca de la filosofía que de la historia, un planteamiento a partir de la *Fenomenología del espíritu*, de Hegel, sobre el arte clásico y su revuelta contra el terror, la muerte; sobre si el arte debe suscitar maravillas y ahuyentar el terror, y si —como él dice— es la disolución del arte clásico lo que deja paso al terror. El arte moderno se-

ría, entonces, la representación de ese terror a la muerte, sobre todo. Cabrían ese y otros muchos planteamientos, que irán apareciendo más adelante, pero que estimamos llamadas de sirena si queremos lograr el objetivo, una introducción a la historia de este género de terror.

Fue, a todas luces, para luchar contra el caos fluido de lo irracional primitivo por lo que se fue a parar a un método drástico, la lógica aristotélica o lógica formal, que no se anda con chiquitas ni sabe de matices. Lo que es, es; lo que no es, no es; y no hay que darle más vueltas. Esta frase sacada de contexto, que pertenece al mundo de Parménides, fue asimilada del modo más basto por parte de los seudológicos del XVIII, que prescindieron de todo matiz. Para acuñar el triunfo de la Razón hubo que podar todo lo que sobresalía de su sistema de coordenadas. En nombre del racionalismo lógico-formal se mutiló al humano, se reprimió gran parte de su sentir y, por ello, su caldera interior tuvo que estallar exigiendo imperiosa expresión. Recordemos, sin más, los dibujos de Jean-Bautista Piranessi, cuyos grabados (1745-1771) son cárceles de orden horroroso, geometría inhumana, preludio de lo que devendrán nuestras ciudades de hoy; o el proyecto de Boulez para el cenotafio de Newton, con el sol dentro del interior de la esfera refractaria. En fin, sabemos que el mismo Escher conoció, sin duda, las arquitecturas de Piranessi. Ante este inmundo control racional —otro ejemplo podía ser la fábrica de sal geométrica de Beçanson, donde se pretendía tener controlados a todos los obreros en todo momento— el mejor correlato es nuestro Goya —«El sueño de la Razón» y toda su pintura negra—, quien, casualmente, conoció a Piranessi. Quizá no haya habido un hombre que odiara más la arquitectura que J. J. Rousseau. Para él era la maldad suprema, y hasta del terremoto de Lisboa (1775) dijo que era culpa del ser humano por construir hormigueros para vivir. Para él, las habitaciones eran celdas porque la casa debía estar aislada en el campo y con jardín anterior; o sea, tal respuesta romántica

para tal propuesta racionalista. Los extremos se tocan, pero ya veremos más adelante, en E. A. Poe, por ejemplo, en «La caída de la casa Usher», cómo la arquitectura se torna asfixiante y el propio espacio interior acaba con sus habitantes. No es mucho decir, entonces, que el Romanticismo fue necesario en ese momento de la cultura. Otra cosa es, y lo apunto de pasada, el que, al cabo de los años, al ver que no se podía dar cabida a través de la razón a muchas de las parcelas de lo humano, estas se sustanciaran en una especie de antilógica que se dio en llamar irracionalismo. G. Lukács aclaró convenientemente que eran un par antitético de términos que se originaban y delimitaban mutuamente [1]. Así pues, el romántico huye de la razón, se lanza hacia horizontes vitales y cálidos, piensa que el futuro no le reserva más que disgustos y se refugia en el pasado como entre las faldas de su madre. Se hace misoneísta, conservador, tradicionalista y anticientífico; huye a la Edad Media ante tanta luz. Por si fuera poco, este retorno a lo irracional se acentúa por la reacción contra la Revolución Francesa. No en vano la Edad Media había sido la época dorada de la aristocracia, que acababa de perder sus prebendas en nombre de la Razón. De ahí van a surgir una gran parte de los cuentos que comentaremos, pero vayamos a la prehistoria del género.

La prehistoria

Los maestros argentinos Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo coinciden en que tal vez fueran los chinos los primeros especialistas en el género. El admirable *Sueño del aposento rojo*, y novelas eróticas y realistas como *Kin P'ino Mei* y *Sui Hu Chuan*, e incluso los libros de filosofía son ri-

[1] G. Lukács, *El asalto a la razón*, Fondo de Cultura Económica, México, 1959.

cos en fantasmas y sueños[2]. Allí mismo dicen, no obstante, que los aparecidos pueblan todas las literaturas: están en el Zendavesta, en la Biblia, en Homero, en *Las mil y una noches*. Más tarde, reconocen al infante Don Juan Manuel, en el siglo XIV; a Rabelais, en el XVI; a Quevedo, en el XVII; y a Defoe y a Horace Walpole, ya en el XVIII. *The Castle of Otranto* se señala universalmente como el inicio del género. De nuestro infante, sobrino de Alfonso X el Sabio, antologan «El brujo postergado»; del *Libro de los Enxiemplos*, y antes de *El conde Lucanor*, donde asistimos a la ceremonia de la ambición, por parte del deán de Santiago, quien debido a su escasa generosidad para corresponder favores, ve negado su deseo de conocer la nigromancia y es despedido por don Illán de Toledo, incluso sin probar las perdices que tenían para la cena. Del gran satírico Rabelais seleccionan un fragmento de *Pantagruel*, libro V, titulado «Cómo descendimos en la Isla de las Herramientas», que no es sino un apunte fantástico. De Quevedo nos vale cualquiera de sus *Sueños*. En «Las zahúrdas de Plutón» toma la palabra un diablo para desenmascarar a aristócratas, catedráticos y vanidosos de toda laya. No crea Quevedo atmósfera alguna de miedo, sino que sus «visiones» son solo parábolas morales con las que desmontar la hipocresía del mundo. Es un precedente. El último, ya en pleno siglo XVIII, es «La aparición de Mrs. Veal», de Defoe. En él aparecen nuevos rasgos, que serán típicos en el cuento de miedo. Por entonces los lectores escépticos son mayoría, así que el autor se ve obligado a escribir su relato de forma ultrarrealista, dando toda clase de precisiones y referencias, lo cual es sustancial en un buen relato de miedo. Se puede decir que es un informe técnico como los que, mucho tiempo después, redactarán las sociedades espiritistas inglesas.

[2] J. L. Borges, A. Bioy y Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, Edhasa, Barcelona, 1983, p. 5

Antes de llegar a Walpone (1764), otros estudiosos rastrean las tragedias griegas, *Jerusalén libertada*, *Os Luisíadas* o *La Divina Comedia*, de Dante, aun reconociendo siempre que la finalidad del relato de miedo es producirlo en el lector como placer estético y que estos libros no buscan nunca eso. Así que lo mismo podríamos decir del *Satiricón* de Petronio, donde, en el capítulo LXII, un soldado, de noche se convierte en lobo y ataca un rebaño. Un esclavo pastor logra herirlo con una lanza. Al amanecer, aparece el soldado muerto, ya en forma humana y atravesado por esa lanza. También de Plinio el Joven, que en una de sus *Cartas* cuenta que en Atenas había una casa en la que se aparecía un horrible viejo cargado de cadenas. Varios escépticos casi enloquecieron de terror al contemplar la aparición. La casa no la quería habitar nadie y el lugar era evitado al atardecer. Al fin, el filósofo Atenodoro decidió alojarse en ella y recibió al espectro cuando este se presentó. Sin inmutarse, marcó con piedras un lugar señalado por el aparecido con su mano descarnada. Cavando en él, al día siguiente, encontraron un esqueleto humano; entonces fue enterrado decentemente y la casa fue purificada mediante ritos lustrales. El fantasma nunca más apareció. Y, tras las tinieblas medievales, es obligado citar el gran relato «La posada del mal hospedaje», del sorprendente Lope de Vega, al que George Borrow, a mediados del siglo XIX, consideró «como el mejor cuento de miedo que jamás se había escrito» [3]. Las visiones y horrores que sobrevienen a Pánfilo de Zaragoza en el maldito hospital donde había muerto un extranjero, permiten decir eso con toda propiedad, pues sí que está contado al modo de los mejores relatos, solo que con dos siglos de antelación. Una joya. No habría que olvidarse tampoco, aunque no sea nada más que como referencia, de los fantasmas de Hamlet

[3] *Antología de cuentos de terror*, tomo I. Selección de Rafael Llopis, Alianza Editorial, Madrid, 1981, p. 15.

y Macbeth ni de algunos de los *Cuentos de Canterbury* o del *Decamerón*.

A su vez, el gran H. P. Lovecraft aporta fragmentos de *El libro de Enoch* y *La clavícula de Salomón* como ejemplos del poder de lo extraño sobre las antiguas mentalidades orientales. Por supuesto que toda la saga de brujas, hombres-lobo, vampiros y gules, que acechan en los labios de bardos y abuelas, a lo largo de toda la Edad Media, y los salvajes aquelarres realizados en bosques solitarios y en lo alto de lejanas colinas, en las noches de Walpurgis y de Todos los Santos, se convirtieron en fuente innumerable de leyendas y persecuciones, de las que el proceso de Salem constituye el principal ejemplo norteamericano. Sin olvidar la actividad de astrólogos, cabalistas y alquimistas del tipo de Alberto Magno o Raimundo Lulio, que sirvieron de sustrato a los del Renacimiento: Nostradamus, Trithemíus, el doctor John Dcc, Robert Fluud y demás. Recuerda también Lovecraft el libro *De sucesos maravillosos*, de Phlegón, liberto griego del emperador Adriano, donde encontramos por primera vez el espantoso cuento de la novia muerta, que ya en tiempos modernos inspiró «La novia de Corinto»; de Goethe, y «German Student», de Washington Irving [4].

El temprano cuento gótico

Los escenarios fantasmales de Ossian, las caóticas visiones de William Blake, las grotescas danzas de brujas en *Tam O'Shanter*, de Burns; el siniestro diabolismo de *Christabel* y *Ancient Mariner*, de Coleridge, las aproximaciones más contenidas al horror cósmico en *Lamia* y otros muchos poemas de Keats, son típicas ilustraciones británicas de la llega-

[4] H. P. Lovecraft, *El horror sobrenatural en la literatura*, Edaf, Madrid, 2002, p. 134.

da de lo sobrenatural la literatura formal. Los germanos recibieron lo numinoso con el *Wild Huntsman,* de Bürger, y la balada del enlace diabólico de *Lenora* —ambas obras imitadas en inglés por Walter Scott—, y también por Thomas Moore, que adaptó la leyenda de la estatua de la novia infernal. Aunque la máxima altura germana le corresponder a todas luces al *Fausto*, de Goethe, que pasó del folclore a lo clásico convertido en cósmica tragedia universal. No obstante, el que le da forma definida y queda como el fundador de la literatura de horror no es otro que el inglés Horace Walpole. Volcado a la novela medieval y de misterio como una diversión diletante, y albergado en una pintoresca imitación del castillo medieval en Strawberry Hill, Walpole publicó en 1764 *The Castle of Otranto*, un relato de lo sobrenatural, que, siendo mediocre e incapaz de convencer, estaba destinado a ejercer una influencia sin parangón en el género. El libro fue presentado primero como una simple traducción realizada por un tal caballero William Marshall a partir del manuscrito italiano de un supuesto Onuphro Muralto. Posteriormente, Walpole reconoció su autoría y se regocijó de su popularidad, de sus múltiples versiones teatrales e incluso de las numerosas imitaciones, tanto en Inglaterra como en Alemania.

La historia resulta tediosa, artificial y melodramática, y el estilo, frívolo y prosaico, no permite la creación de la necesaria atmósfera sobrenatural. La narración habla de Manfredo, un príncipe sin escrúpulos y usurpador, dispuesto a fundar una dinastía, tras la muerte repentina y misteriosa de su único hijo, Conrad, el mismo día de su boda. A continuación intenta librarse de su mujer, Hipólita, y desposar a la novia de su hijo, Isabela, pero esta escapa y se refugia en la cripta de un castillo. Allí encuentra a un joven protector, Teodoro, que, bajo la apariencia de un campesino, se revela como hijo primogénito de Alfonso, que gobernaba el dominio antes de Manfredo. En medio de un sinfín de fenómenos

sobrenaturales, se aparece el espectro de Alfonso, ataviado con una descomunal armadura, que se alza de has ruinas para ascender a las nubes abiertas. El relato concluye con las felices bodas de Isabela y Teodoro, en tanto que Manfredo se retira a un monasterio a purgar la culpa. Solo la enorme demanda de la época justifica que fuera recibido con toda consideración por los más sesudos lectores y encumbrado al máximo pedestal de la literatura. No le falta de nada: castillo gótico de terrible antigüedad, con alas laberínticas y semiderruidas, espantosas catacumbas con legiones de fantasmas, noble tiránico y malevolente, inmaculada perseguida y héroe valeroso e impoluto disfrazado de humilde. Los recursos no le van a la zaga: luces extrañas, trampillas húmedas, ocultos y mohosos manuscritos y goznes rechinantes. Todo un ejemplo de oportunidad.

La novela alemana respondió inmediatamente y se convirtió en sinónimo de lo extraño y fantasmal, pero sigamos por ahora con Inglaterra. Aquí, una de las principales imitadoras fue la señora Barbauld, quien en 1773 publicó un fragmento inacabado de *Sir Bertrand* lleno de terror. Un noble, en un páramo oscuro y lejano, se ve atraído por el tañido de una campana y por una confusa luz. En pos del misterio, penetra en un castillo cuyas puertas se abren y se cierran. Sir Bertrand llega hasta un ataúd donde yace una mujer muerta a la que besa. Tras el beso, la escena se esfuma para dejar paso a una espléndida estancia en la que la dama redivida celebra un banquete en honor de su salvador.

La novela gótica proliferó como género al final del siglo XVIII. Destacaremos dos autoras, Sophia Lee, que en 1785 publicó su *The Recess*, y, sobre todo, la señora Ann Radcliffe (1764-1823), que escribió seis novelas, entre las que destaca su famosa *The Mysteries of Udolfo*, 1794, que puede considerarse la narración del gótico temprano por antonomasia. Cuenta la historia de Emily, una joven francesa que se muda a un antiguo y portentoso castillo de los

Apeninos, a causa de la muerte de sus padres y la boda de su tía con el intrigante noble Montoni, señor del castillo. Tras múltiples y acechantes horrores, Emily logra escapar con ayuda de otro prisionero, Valancourt, que se termina convirtiendo en su amante. Los personajes son estereotipos, pero en la creación de atmósferas sobrepasa con mucho a todos los de su época. Unos pocos detalles siniestros, como un rastro de sangre en las escaleras del castillo, un gemido en una cripta lejana, o una extraña canción en un bosque nocturno, le bastan para conjurar las más poderosas imágenes. Su gran imaginación se ve mermada a veces por graves errores históricos y geográficos, así como por la manía de incluir insípidos poemitas, atribuidos a uno u otro de sus personajes. Radcliffe hace lo de siempre, pero remozado; pero lo hace tan bien que será para siempre una autora clásica.

De entre sus incontables imitadores, quien más se le aproxima es el norteamericano Charles Brockden Brown. Por su extraordinaria capacidad para la creación de atmósferas, y sobre todo porque, como la Radcliffe, también destruye sus creaciones mediante explicaciones naturales. Hoy resultan patéticos los esfuerzos de ambos para intentar explicar lógicamente sus espectros [5], como dice R. D. Spector, que resultan ser trucos de espejos, ilusiones ópticas y personajes disfrazados. El fuerte de Brown son las mentes perturbadas, en lo que supera a la Radcliffe. Así, en *Wieland: or The Transformation* (1798), un alemán de Pensilvania, sumido en una oleada de fanatismo religioso, oye voces y acaba por sacrificar a su esposa e hijos. Su hermana Clara, que logra escapar, cuenta la historia entre terrores y sonidos espectrales. Al final, se nos ofrece una raquítica explicación de ventriloquía.

[5] Robert D. Spector, *Seven masterpieces of gothic hours*, Bantam Classics, Nueva York, 1963.

La cumbre de la novela gótica

El nombre de la señora Radcliffe siempre aparece unido al terror, por mucho que ella intentase negarlo. Su éxito fue inmenso, y así surgió la puja. Un joven escritor inglés de veinte años, anarquizante y homosexual, llamado Matthew Gregory Lewis, publica en 1795 *El monje,* y dos años después, en 1797, Ann Radcliffe publica *El italiano* o *El confesionario de los penitentes negros.* Surgen imitaciones apócrifas, y la célebre escritora, irritada por los plagios y la fama de persona siniestra que va adquiriendo, decide retirarse de la literatura activa. Pero en 1802 cae en la tentación y escribe *Gastón de Blondeville,* donde ya ha cedido a su temperamento, de forma que los espectros que salen son fantasmas de verdad. El libro se publica en 1826, tres años después de muerta la autora. Pero volvamos al Monje Lewis, como se le apodaba. Se educó en Alemania, dominaba un *corpus* de saber teutónico y abordó el terror en sus formas más violentas de lo que su predecesora habría podido imaginar. Así creó una obra maestra de pesadilla activa. La historia es la de un monje español, Ambrosio, otro más que se inspira en España; también lo hizo el Marqués de Sade en su «Rodrigo o la torre encantada», que se ve arrastrado desde la excelsa virtud hasta la maldad por obra a un demonio que toma la apariencia de una doncella, Matilda. Después de arrastrarlo a un lugar solitario, el diablo burlón le comunica que ha vendido su alma en vano, ya que se acercaba el perdón. Más tarde le echa en cara sus depravados crímenes y lanza su cuerpo por un precipicio, mientras su alma es arrastrada a la perdición eterna tras pasar por la Inquisición. La novela contiene estremecedoras descripciones, como las del encantamiento de las criptas situadas bajo el cementerio del convento y el incendio de este con el final del desgraciado abad. En la subtrama, donde don Ramón, el marqués de las Cisternas, se encuentra al espectro de su pecaminosa antepasada, la Monja Sangrienta, hay toques

de enorme potencia, sobre todo en la visita del cadáver animado al lecho del marqués y un ritual cabalístico, mediante el que el Judío Errante le ayuda a descubrir y a hacer desaparecer a su torturador muerto. La verdad es que *The Monk* sale muy mal parado cuando se lee de un tirón. Es demasiado largo e inconexo, pero, eso sí, nunca arruina las imágenes fantasmales con explicaciones racionales. Fue el encargado de romper la tradición radclifiana y extender el campo de la novela gótica. Y no solo escribió esta novela, su drama *El espectro del castillo* vio la luz en 1789, y también escribió relatos como *Tales of Térror y Tales of Wonder.*

No obstante, las novelas góticas o negras, tanto inglesas como alemanas, aparecieron con tal profusión que la mayor parte eran descalificadas por ridículas y repetitivas. Son pasto de las críticas de los burgueses biempensantes, y así, un periodista de la época publica en 1798 la fórmula para hacer un relato de este tipo:

Tómese un viejo castillo medio en ruinas.
Un largo corredor lleno de puertas, varias de las cuales tienen que se secretas.
Tres cadáveres aún con sangre.
Tres esqueletos bien empaquetados.
Una vieja ahorcada, con varias puñaladas en el pecho.
Ladrones y bandadas a discreción.
Una dosis suficiente de susurros, gemidos, ahogados y horrísonos estruendos.
Mézclese, agítese y escríbase. El cuento está listo.

También Jane Austen, en su *Abadía de Northanger*, hizo una sátira feroz de la novela negra, aunque solo logró que se escribiesen más. Todo apuntaba al agotamiento por saturación, pero antes faltaba quizá la mejor, el canto del cisne que inicia la decadencia, *Melmoth The Wanderer* (1820). Charles Robert Maturin (1782-1824) fue un oscuro y excéntrico clé-

rigo inglés, que también escribió *The Fatal Revenge: or The Family of Montorio* (1807), de confusa imitación radclifiana. *Melmoth* es la historia de un caballero irlandés que, en el siglo XVII, vende su alma al diablo a cambio de vida, naturalmente. Como vemos, engarza con la tradición de Christopher Marlowe, Calderón de la Barca y Goethe, que por entonces estaba escribiendo su *Fausto*, y que no concluiría hasta el día de su cumpleaños de 1831. Si puede convencer a otro de que acepte el trato en su lugar y asuma su condición, se salvará. Pero nunca lo logra por más que ronde a desesperados, temerarios y frenéticos. El esquema es muy tenue y demasiado largo, aunque incluye episodios digresivos, como *El monje* y tantos otros, historias sobre historias, y elaboradas coincidencias. Su valor viene de que trasluce un gran conocimiento de la naturaleza humana y de la creación del miedo cósmico. La expresión estética del autor lo convierte en un documento de la época, por encima de su expresión formal. Por eso supone un salto cualitativo en el género: el miedo salta del territorio de lo convencional para convertirse en una temible nube que pende sobre el destino de la humanidad. Sus estremecimientos convencen. Su genio fue reconocido por Balzac, que colocaba a Melmoth a la altura del don Juan de Molière, al Fausto de Goethe y el Manfredo de Byron, como enormes figuras alegóricas de la literatura moderna. El mismo escribió una caprichosa composición, *Melmoth reconcilié*, en la que el vagabundo consigue pasar su trato infernal a un descuidado banquero de París, dando lugar a un encadenamiento de víctimas que acaba cuando un crápula escribiente muere en una casa de citas. Ahí termina la maldición. Walter Scott, Rossetti, Thackeray y Baudeiaire fueron otros grandes admiradores del irlandés, y es muy significativo que Oscar Wilde, tras su condena y exilio, se hiciera llamar Sebastián Melmoth durante sus últimos días en París.

Melmoth contiene escenas que ni siquiera ahora han perdido fuerza terrorífica. Comienza en un lecho de muerte, don-

de un viejo avaro está expirando de miedo atroz provocado por algo que ha visto, además de un manuscrito que ha leído y de un retrato familiar de su casa de Wicklow. Cuando llega su sobrino John, se percata de varias cosas. Los ojos del retrato resplandecen de forma espantosa y, por dos veces, una figura como la del retratado aparece en la puerta. El del retrato es J. Metmoth, 1646, pero el agonizante avaro asegura que todavía sigue vivo. Estamos en 1800. El avaro muere y el sobrino queda encargado de destruir tanto el retrato como un manuscrito que encontrará en un cajón. Al leer el manuscrito, el joven se entera de un terrible suceso ocurrido en la España del 1677: un compatriota llamado Staton había matado a un sacerdote malévolo y luego fue encarcelado. En prisión se presenta Melmoth el Errabundo, que ofrece al preso la libertad a cambio de asumir la deuda con el demonio. La descripción que el errabundo Melmoth le hace al preso de la vida en el manicomio es uno de los pasajes más poderosos del libro. Después el joven John recibe la visita de un náufrago español, Alonso de Moncada, que ha escapado de la Inquisición y tuvo la fuerza de resistir las tentaciones de Melmoth en las horas más negras. Estando los dos juntos llega el mismo Melmothen, el fulgor de los ojos ya desvanecido tras siglo y medio de existencia, que se encierra en una habitación. Se oyen espantosos aullidos y por la mañana el silencio. Entran a la estancia y se la encuentran vacía. Solo hallan pisadas de barro que se dirigen hasta un acantilado sobre el mar. *Melmoth* supuso un hito póstumo en la evolución del relato gótico, lejos de la tumultuosa popularidad de *Udolfo* y *The Monk*.

Maturin es uno más de la larga lista de autores góticos que se inspiran en España. Sigue directamente a M. G. Lewis y su monje español Ambrosio con sus peripecias por Madrid, pero también a Jacques Cazotte y *El diablo enamorado* y al conde polaco Jan Potocki y su *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. Esta singular obra, que se publicó primero en dos partes, 1804 y 1805, en edición muy limitada, en San Petersbur-

go, y después ya en París en 1813, la vamos a vincular al estudio del género en Francia, primero porque su autor escribió todas sus obras en francés, y segundo porque, desde T. Todorov, 1970, en su *Introduction á la littérature fantastique*, hasta su último estudioso, Antonio Domínguez Leiva («La biografía de Potock, desde su formación de aristócrata revolucionario, matemático, etnólogo, historiador y masón, hasta su suicidio, fue característica de la crisis de las Luces» [6]), pasando por J. C. Baroja («Potocki nos ha dado una visión romántica de España, anterior a la de los escritores románticos más famosos, con Borrow y Marimée a la cabeza [7]»), lo vinculan con Voltaire y la Ilustración. Luego vendrán otros ilustres como Sade y Poe, entre otros. En todos los casos los fallos tipográficos e históricos son de película de Hollywood. Aquí, en *Melmoth* el hechizo por España se debe de nuevo a la Inquisición —descripciones de torturas, debates y demás—, pero desde la idea del manuscrito escondido —*El Quijote*— hasta las descripciones de Valencia, Madrid o el supuesto palacio de Moncada, el libro rezuma presencia española. La prosa engancha y en muchos aspectos merece la pena.

Tras *Melmoth*, el género se enfrenta con el dilema de mutar o morir, y entonces se bifurca para tomar los dos caminos. Por un lado rompe con el pasado gótico, abandona la forma de novela larga y pierde el patetismo que hace reír, y a la vez asimila el humor anglosajón y la fantasía poética alemana. Por otro, y en su larga decadencia, la novela gótica persiste hasta nuestros días. Tras dar frutos de un relativo valor literario, como las novelas de las hermanas Brontë, la mayor parte sobrevive a un nivel de quiosco callejero. Sus trazas se encuentran aún, no solo en los tomitos de la Paperback Library Gothic, sino también en la novela policiaca, en el cine y sobre todo en los cómics.

---

[6] *El laberinto imaginario de Jan Potocki,* A. D. Leiva, UNED, Madrid, 2000, p. 411.

[7] Prólogo al *Manuscrito*, Alianza Editorial, Madrid, 1970, p. 13.

La estela del género gótico en los principales países

Su continuación en Inglaterra: la novela gótica

ANTES de la publicación de *Melmoth The Wanderer* (1820), que como hemos dicho pone broche de oro a la constitución del género, otros muchos autores se aventuraron en la recién nacida novela negra con mediocres resultados. La señora Roche, con *Children of the Abbey* (1796), la señorita Dacre, con *Zofloya: or The Moor* (1806), que luego imitaría el primerizo poeta Shelley (*Zastrozzi*, 1810) y, sobre todo, William Beckford (1760-1844), con su peculiar *History of the Caliph Vathek* (1787). Este libro, que es más un cuento de corte oriental emparentado con *Las mil y una noches* que un relato de terror, hizo escribir a Borges: «Hay un intraducible epíteto inglés, el epíteto *uncanny*, para denotar el horror sobrenatural; ese epíteto es aplicable a ciertas páginas de *Vhatek*; que yo recuerde a ningún otro libro anterior» [1]. El autor argentino lo incluye entre los 80 libros de su «Biblioteca Personal», número 53, y en esa edición añade el espléndido prólogo que Mallarmé escribió para el libro

[1] Contraportada de la edición española de Bruguera, Barcelona, 1982.

en 1876. ¿Por qué? Pues porque al dandi de W. Beckford no se le ocurrió otra cosa que redactar el libro en francés antes que en inglés y, además, según dijo él mismo, en tres días y dos noches de 1781 y de un solo tirón, sin cambiarse siquiera de ropa. Como fuese, la primera edición aparece en 1787, y en París y Lausanne, al mismo tiempo, y ya después aparece otra, también en francés, en 1815, en Londres. Fue millonario, bibliófilo, dandi, un *dilettánte* y excéntrico lord, amante de la música de Mozart y, sobre todo, un viajero incansable, Portugal por antonomasia: Cintra, Bathala, Alcobaça. El libro cuenta la historia del califa Harum que, atormentado por el ansia de poderes, placeres y saberes sobrehumanos, se ve tentado por un genio maligno a buscar el trono subterráneo de los sultanes preadamitas en las estancias de Eblis, el demonio mahometano. Las descripciones de los palacios y diversiones de Vathek, de su intrigante madre y de sus 50 negras tuertas, son de un colorido macabro. Son notables, igualmente, los episodios contados por alguna de las víctimas, compañeros de Vathek, desde las salas infernales de Eblis. En fin, sabemos que el libro sirvió de inspiración a otros grandes como Poe y Huysmans, y antes a otro, Lord Byron, quien en el canto primero de su *Childe Harold* lo cita expresamente.

Pero así como el dandi Beckford siguió la moda orientalista, otros siguieron la gótica pura tras los pasos de Walpone. El utópico economista William Godwin escribió *St. Leon* (1799), de tintes macabros, y *Caleb Williams*, de auténtico terror, que narra la historia de un criado perseguido por un amo, a quien aquel ha descubierto que es culpable de asesinato. Este autor, además, es el padre de Mary Shelley, la responsable de uno de los clásicos de terror de todos los tiempos, *Frankenstein or The Modern Prometheus* (1818), compuesto, como sabemos, tras una apuesta con su marido y el doctor J. W. Polidori, para ver quién era capaz de crear la mejor atmósfera de terror. Ganó ella, pero la crítica no ha

sido capaz de probar que las mejores partes se deben a Shelley. Victor Frankenstein, un joven estudiante suizo de medicina, crea un ser artificial a partir de restos de cadáveres. El monstruo goza de inteligencia, pero tiene una apariencia tan horrible que es rechazado por la humanidad. Se hunde en la amargura y, al cabo, se dedica a matar a todos los amigos y familiares de Frankenstein. El monstruo le exige que le cree una esposa, y cuando aquel rehúsa mata a su propia esposa, precisamente en la noche de bodas. El estudiante lo persigue por las extensas soledades del Ártico, pero termina siendo otra víctima suya. El libro tiene escenas inolvidables, como aquella del comienzo en la que el monstruo entra en la habitación del creador, aparta las cortinas de la cama y lo contempla a la luz de la luna, a punto de echarse a llorar. El libro combina el género epistolar —las cartas que R. Walton le envía a su hermana Margaret— con la primera persona, lo cual está muy bien porque así asistimos a los tortuosos remordimientos del joven, que es acusado ante el magistrado de las muertes de William, de Justine y de Clevar: «Soy el asesino de esas inocentes víctimas; murieron a consecuencia de mis maquinaciones» [2]. El libro es muy ameno y tiene el gran mérito de haber escapado de los tópicos del género tanto en las localizaciones como en la adjetivación, pero, sobre todo, juega con el mito universal de la creación de un ser humano, en competencia con Dios, lo cual lo convierte en intemporal. Un hermoso y tierno libro maldito.

Aquella célebre noche del 15 de junio de 1816, en Villa Diodati, cerca de Ginebra, que algunos ígnaros datan como el nacimiento de la novela gótica —ya vemos cómo había nacido muchos años antes—, nació también el germen de lo que luego sería «The Vampyre», el primer cuento de miedo en el que aparece el vampiro. Todos los vampiros posterio-

[2] Mary W. Shelley, *Frankenstein*, Alianza Editorial, Madrid, 1981, p. 227.

res parecen inspirados en la figura fría y satánica de Lord Ruthwen. Parece que Polidori (1795-1821), médico inglés al que Lord Byron humillaba llamándolo «doctorcito Polly-Dolly», que escribió el cuento basándose en una breve idea de Byron. No obstante, cuando se publicó tres años después firmado por el Lord, este lo negó vehementemente. En varios rasgos del personaje de Aubrey se han querido ver alusiones a él, y si además Polidory se hubiera identificado con Lord Ruthwen, el cuento constituiría una venganza simbólica contra quien lo humillaba. La literatura como ajuste de cuentas, un tópico de siempre. Al final, el malvado Ruthwen, que no tiene miedo, como corresponde a su nobleza: «Parecía tan indiferente al dolor físico como lo había sido antes a todo lo que sucedía a su alrededor» [3], seduce y vampiriza a la propia hermana de Aubrey y aplaca con su sangre su sed de vampiro. Polidory se suicidó con 26 añitos; ahí es nada. Conviene destacar el pasaje de la terrible experiencia nocturna en un rehuido bosque de Atenas, lo mejor del libro, con tormenta, bosque y noche. Lástima que no tuviera suerte en las adaptaciones cinematográficas hasta *El baile de los vampiros*, ya de 1968, con Polanski. En esa misma época, sir Walter Scott (1771-1832) abordó con frecuencia lo macabro, introduciéndolo en muchas de sus novelas y poemas. Descendiente de antiguos jefes de clanes escoceses, se dedicó a estudiar la historia y la poesía escocesas. Lo que aquí nos interesa es su cuento «Wandering Willie's Tale», aunque más que un cuento de terror es una leyenda maravillosa. El autor no puede ocultar su simpatía por el personaje Redgauntlet, quien por cierto da nombre a la novela que contiene este relato. Eso sí, sus *Letters on Demonology and Witchcraft*, 1830, sigue siendo hoy en día uno de los mejores compendios de saber oculto europeo.

[3] *Antología de cuentos de terror* (selección de Rafael Llopis), tomo I, Alianza Editorial, Madrid, 1981, p. 193.

La continuación del género en Inglaterra pertenece ya al victorianismo; o sea, al realismo burgués, y ya es otro capítulo.

El Romanticismo alemán

En primer lugar hay que decir que aquí el elemento feérico predomina siempre sobre el estrictamente terrorífico, así lo recalcan tanto Goethe como Novalis, pero, sobre todo, Ludwig Tieck, autor del cuento alemán prototípico. Influido por Perrault, crea ambientes melancólicos y brumosos donde viven elfos y brujas, que tienen cariz siniestro, terrorífico, lo que se ha llamado raíz blanca del cuento de miedo: fantasía y humorismo melancólico. Pero la figura más importante, sin duda, es E. T. A. Hoffmann (1776-1822), que tomó su tercer nombre, Amadeo, por su admiración a Mozart. Nació en Königsberg, pero ignoró por completo a Kant. Su vida basculó entre la jurisprudencia y el arte, por eso quizá rompió con el idealismo de Goethe y Tieck e introdujo un elemento realista que más adelante, en la Inglaterra victoriana, va a ser fundamental. No obstante, lo que buscó Hoffmann fue vivir la fantasía en la vida real, y para ello recurrió al alcoholismo que, como sabemos, le llevó a la tumba (cirrosis hepática). Según nos cuentas sus biógrafos, vivió en un estado de delirio alcohólico crónico. Así, Hoffmann veía duendecillos y animales, con los que hablaba, por los rincones oscuros de su casa. Son los bichos que entran directamente en sus cuentos: la aldaba de una puerta se transforma en un rostro de bruja y una multitud de ratones brota de una estancia. Hay máscaras abigarradas y animales antropomórficos como personajes de la *Comedia del Arte;* ya lo han señalado. De hecho, publicó varios de sus cuentos bajo el título de *Fantasías al estilo de Callot.* La locura le rondó siempre, aparece en sus cuadernos de notas, visitaba frecuentemente el sanatorio de Sankt Getreu, y la trataba

con sus amigos médicos. Aparece en «El caballero Gluck», en «El salón de Arturo» o en «El puchero de oro», donde Anselmo parece haber perdido la razón, pero el mejor sin duda es «El hombre de la arena», donde lo siniestro de la naturaleza humana llega a ser pavoroso. Además, tiene el gran acierto de mezclar la demencia con otra de sus grandes obsesiones, los autómatas. El niño del comienzo se enamora de adulto de la muñeca mecánica, sin darse cuenta de sus mecanismos. Ya había escrito «Los autómatas», en 1814, pero ahora, en 1815, lo lleva a la perfección: «El loco es como un autómata —dice Bravo Villasante interpretando este relato[4]—, que, puesto en marcha, no puede detener el proceso de la locura; sus movimientos mecánicos son ajenos a su libre albedrío, y funciona como la máquina automática a la que se ha dado cuerda». Él mismo ilustraba sus cuentos, colaboró con La Motte Fouque en un volumen de relatos para niños, y ya en 1817 publicó la segunda parte de su obra, bajo el título de *Cuentos nocturnos*, con relatos tan magníficos como «El mayorazgo» y «La casa vacía». No podía falta la casa como lugar del terror, y Hoffmann da la talla: en una casa abandonada se ve de vez en cuando un rostro fantasmagórico. El relato transcurre entre conversaciones sobre magnetismo y telepatía, y aunque al final se explican las apariciones, el cuento resulta interesantísimo. En fin, Hoffmann marca uno de los hitos de la literatura fantástica de todos los tiempos, y ni nuestro Bécquer, por supuesto, hubiese sido quien fue sin el alemán.

A propósito del barón de la Motte Fouqué, comentemos brevemente su relato *Ondine*, posiblemente el más artístico de todos los relatos espectrales alemanes. Friedrich Heinrich Karl, que es como se llamaba el barón, cuenta la historia de una ondina que se casa con un mortal para conseguir un

[4] Carmen Bravo-Villasante, *El alucinante mundo de E. T. A. Hoffmann*, Nostromo, Madrid, 1973, p. 126.

alma humana. El motivo procede del alquimista del Renacimiento Paracelso, exactamente de su *Tratado sobre los espíritus elementales*. La historia cuenta que Ondina, hija de un poderoso príncipe de las aguas, es cambiada por su padre, siendo muy pequeña, por la hija de un pescador. Pronto conoce al joven noble Huldbrand, junto al mar, en el lindero de un bosque encantado. Se casan y se retiran al castillo familiar de Ringstettan, pero, enseguida, el joven se cansa de las filiaciones sobrenaturales de su esposa y de las apariciones de su tío, el malicioso Kuhleborn, espíritu de las cascadas del bosque. El noble termina enamorándose de Bertalda, la hija del pescador por la que había sido trucada Ondina. Esta, irritada, termina profiriendo las palabras que harán cumplir su ley: como ente sobrenatural solo podrá retornar una vez, pero será para matar a su esposo. Cuando Huldbrand se casa con Bertalda, llega Ondina y le quita la vida entre lágrimas. En el entierro aparece una figura femenina, blanca y cubierta con un velo, pero, poco después, se convierte en un manantial argentino que circunda la sepultura y va a parar a un lago vecino. Los lugareños lo enseñan orgullosos todavía hoy. Fouqué destaca en las descripciones macabras del bosque encantado y en la descripción de los terrores que aparecen al comienzo de la narración. Otro autor que por lo menos merece ser citado aquí es Wilhelm Meinhold, por su relato *La bruja de ámbar*, que juega con la vieja idea de ser el manuscrito de un clérigo encontrado en una vieja iglesia de Coserow. María es falsamente acusada de brujería, está a punto de ser quemada en la hoguera, pero al final es rescatada por su enamorado, un joven noble del distrito vecino. Su gran valor es su aire de verosimilitud casual y tan realista que una revista publicó parte del relato como sucesos históricos que habían ocurrido en el siglo XVII.

Con la segunda oleada romántica, aparece Achim von Arnim, autor de cuentos vagos y sombríos, y encuadrado en lo que se ha llamado «los últimos románticos», aparecen

junto a Lenau y Heine, Adalberto von Chamisso y Teodoro Storm, que cierran el ciclo de la literatura fantástica alemana. El nuevo cuento de miedo, que surge de la fusión de las raíces «negra y «blanca», no será alemán ya. Aquí lo fantástico desaparece como un pecado juvenil, mientras que el posterior relato de terror requerirá un escepticismo, un humorismo burlón y una flexibilidad espiritual que no se dan en Alemania.

El Romanticismo francés

El triunfo del catolicismo, el neoclasicismo, las revoluciones políticas, la filosofía racionalista de Descartes y la reducción de los mitos a mero *folclore*, son las señas de identidad del género en Francia. Todo este cóctel propició el que el Romanticismo francés se tornara reaccionario contra los principios democráticos de la Revolución y se refugiase en la Edad Media y en lo aristocrático. En conclusión, el cuento de miedo nace aquí del escepticismo racionalista, juega con lo sagrado y lo numinoso y se convierte en diversión. ¿Positivo? Que el arte se democratiza, aunque aquí el Romanticismo sea muy posterior con respecto al inglés y al alemán, aunque coexistan las dos corrientes, la blanca, la feérica alemana, y la negra, macabra, tremebunda, inglesa. La blanca está representada por Perrault, el XVII, y sobre todo por Jaques Cazotte (1719-1792). En su principal obra, *El diablo enamorado*, aborda el mundo del ocultismo y de la Cábala, y evoca a los espíritus elementales, aunque lo hace de modo tan infantil que no rebasa la corriente blanca, a pesar de su satanismo. D. Álvaro y Biondetta, su amada, se enfrentan a su aventuras en Italia: Nápoles, Venecia, pero también en Extremadura, siguiendo la moda del romanticismo. El satanismo se manifiesta mucho más poderoso en el otro representante francés de la corriente negra prerrománti-

ca, el Marqués de Sade (1740-1814). Donatien-Alphonse François De Sade no fue un satanista en activo sino un psicópata sexual que se pasó la vida en la cárcel escribiendo. Sus obras principales, *Julieta*, *Justina* y *Los 120 días de Sodoma* no recogen lo sobrenatural pero sí todos los demás elementos del género negro: castillos, calabozos, torturas, personajes hiperbólicos y truculencias. Pierre Castex señala que «sus imágenes son verdaderamente alucinatorias, sus personajes son monstruos y ogros que buscan lo absoluto en el placer, sin que jamás sus actividades se vean interrumpidas ni recortadas por la fatiga o la saciedad»[5]. Solo *El monje* había reflejado hasta ahora elementos sexuales tan morbosos, pero es que, además, la influencia del Marqués va a ser grandísima en toda la literatura posterior. Tampoco escapó al hechizo español, y así, en «Rodrigo o la torre encantada», contenido en *Les crimes de l'amour*, hace responsable al último rey visigodo, por su orgullo y su degeneración, de la caída de España en poder de Muza. ¡El Marqués de Sade! ¿Quién está libre de no haber leído alguna vez *La filosofía en el tocador* para entender que el desbordamiento de la imaginación es una consecuencia inevitable de la práctica de la libertad? Antes de meternos con la Francia posrevolucionaria, digamos algo más de J. Potocki.

Su obra, que aparte del *Manuscrito*, abarca otros doce libros, sobre todo de viajes e historia antigua, se ha convertido en una obra de culto. Es un libro de historias entrelazadas, siguiendo el modelo de cajas chinas, en el que no falta ni El Judío Errante. Tiene mucho de novela de aprendizaje, un *Bildungsroman* erosionado, al modo de una novela picaresca disparatada, porque al final se cuestiona incluso que se pueda llegar a conocer algo con propiedad. Hasta esto rezuma volterianismo. Todo lo sobrenatural aparece vinculado a

[5] *Le Corte fantastique en France*, P. G. Castex, José Costi, París, 1951, p. 113.

las mentes paranoicas que han recibido educación religiosa, por eso se desprecia al pueblo llano como supersticioso, y tampoco el amor tiene nunca la connotación romántica y trascendente, sino los límites de un Eros libertario. También la historia de España aparece como una pesadilla, a través de fragmentos y superposiciones de un tiempo estratificado y cortado a capricho, con alucinante heterodoxia, desde el siglo XIII a de C. al XVIII. Una España sacada de libros, con gitanos antropófagos y fantasmas en Sierra Morena, y mezclada con bailes flamencos y espectáculos a los que asistió. Se puede decir, como apunta Domínguez Leiva, que «deconstruye la ideología gótica y se inscribe en el contexto del conflicto de interpretaciones que anima el Talmud» [6]. Aparte de todo eso, es una obra muy culturalista: el vampirólogo Calmet acompaña al travestido Mlle. de Choisy; Locke y Newton dialogan con Cazotte; aparecen las fantasías negras de Füssli o Goya; Apuleyo, el *Quijote*, *El Lazarillo*, *Las Guerras de Granada*, etc. Solo conociendo la vida de este sin par personaje, seguidor de Swedenborg, amigo del emperador Muley Yésid, dos veces casado, embajador del zar Alejandro en Asia, que vivió la Revolución Francesa y que, ahíto de melancolía, se suicidó de un pistoletazo en la cabeza, el 2 de diciembre de 1815, en su biblioteca, con una bala de plata que él mismo había ido limando hasta dejarla del tamaño necesario para su pistola, se puede entender el libro. Fue un ilustrado y se suicidó como un romántico. Se pasó la vida viajando y leyendo, y acabó en su biblioteca. Lo dicho, un libro de culto, aunque Zaragoza no aparezca nada más que en el titulo.

Pero, en realidad, Potocki fue un judío errante y solo por escribir en francés lo hemos incluido aquí. La continuación de la novela de terror no se produce hasta la llegada de Charles Nodier (1780-1844), ya pasados los ecos de la Re-

[6] *El laberinto imaginario de Jan Potocki*, *op. cit.*, p. 415.

volución. Fue el gran introductor de Lewis, de Maturin y de Miss Radcliffe en Francia. Sus cuentos nunca llegan a ser de terror, son delicados, suaves y líricos cuentos de hadas. En su obra coexisten las raíces blanca y negra. Junto a *Trilby* o *El Hada de las Migajas*, que son libros feéricos y llenos de humor, están *Infernalia* y *Lord Ruthven o los vampiros*, que están más cerca de lo macabro, próximos al terror. Lo que sí se comprueba en Nodier es que esta literatura en su país es de importación: Trilby es un duende escocés, y también escocés es el manicomio desde donde se cuenta *El Hada de las Migajas*. Ruthven ya sabemos quién lo inventó y en *Infernalia* recoge leyendas macabras eslavas o germánicas. Por si fuera poco, la mayoría de sus cuentos los sitúa en España, Italia o Grecia, siguiendo la moda romántica. No obstante, Nodier siempre es un gran narrador y cualquier detalle cobra en sus cuentos una importancia singular. En «La Combe de l'Homme Mort», por ejemplo, situado esta vez cerca de Bergerac, dos hombres extraños llegan extraviados la Noche de Todos los Santos a la fragua de Santos, el herrero, que está en el valle más negro y remoto de la región. Los visitantes, que no paran de hablar y soltar carcajadas con risa infernal, incitan a la vieja Huberta a que cuente la historia del valle del Ermitaño. Cada respiro de la vieja lo utilizan los viajeros para llevarle la contraria a las puntualizaciones del reverendo Pancracio, doctor por Heidelberg. Cuando ya tocan a maitines y el cura se despide, los visitantes salen también. Tras unas horas, y cuando ya llega la luz, el cuerpo del cura aparece horriblemente lacerado y convulso. Los asesinos eran realmente el diablo y su ayudante.

Junto a Nodier hay un gran autor que no podemos olvidar: Balzac. Fue tal la admiración que le despertó *Melmoth* que escribió el homónimo, *Melmoth reconcilié*, con el propósito de acabar con la errabundia del de Ch. Maturin. Cuando Castanier, el empleado que acepta los quinientos mil francos del millonario inglés a cambio de su alma, tras-

pasa su maldición a Claparon, el bolsista arruinado, pide un simón y muere en paz. Después, Claparon se la traspasa a un empresario de la construcción, y así sucesivamente. El libro termina con la frase: «Hay educación en Francia»[7]. Efectivamente, en la prolífica carrera de Balzac hubo una etapa negra en la que escribió magníficos cuentos de miedo, y además el personaje de Vautrín, de *Esplendores y miserias de las cortesanas*, es otro trasunto del Melmoth diabólico. Lo dice claramente: «El innoble presidiario, materializando el poema acariciado por tantos poetas, por Moore, por Lord Byron, por Maturin, por Canalís (un demonio poseyendo un ángel que fue a su infierno para refrescarle con un rocío robado en el paraíso)...»[8]. En fin, en *La piel de zapa* o *Louis Lambert* también aparece algo de lo sobrenatural. Otros dos grandes autores que se sintieron tentados por el diablo fueron, sin duda, Teófilo Gautier, *La muerte enamorada*, y Gerald de Nerval, *El monstruo verde* y *La mano encantada*. El primero tiene imágenes que espantan en cuentos cortos como «Avatar», «Le pied de momie» o «Clarimonde», pero donde captura el alma más profunda del Egipto inmemorial de las catacumbas, con cadáveres rígidos y embalsamados, es en «Una de las noches de Cleopatra». Aunque sea como testimonio, y por lo que tiene de clima sobrenatural solamente, sin referencia al miedo, cabe citar *Las tentaciones de San Antonio*, el libro de Flaubert. Aunque el mejor posiblemente fuera Prosper Mérimée (1803-1870). Curiosamente, en sus cuentos se funden el terror y el humorismo, tal y como va a ocurrir en la Inglaterra victoriana posterior. Es un adelantado —dice Rafael Llopis— «que no hace escuela y que surgió en Francia no sé por qué, quizá por equivoca-

[7] Balzac, *Melmoth reconciliado*, Ediciones Libertarias, Madrid, 1981, p. 94.

[8] Honoré de Balzac, *Esplendores y miserias de las cortesanas*, Ed. Trillas, México, 1987, p. 286.

ción»[9]. Se ve palmariamente en su mejor cuento, «Lokis». Quizá todo venga de que, como dicen sus biógrafos, tenía aspecto, porte y maneras de inglés. Por eso sigue siendo un cuentista de importación: la acción se desarrolla en Lituania, y la de otros, como ya sabemos, en España e Italia. Tan es así que hay que esperar casi medio siglo, hasta Guy de Maupassant (1850-1893), para encontrarnos con otra figura singular, casual y solitaria. Los cuentos del autor francés forman parte, para muchos y grandes especialistas, de las mejores antologías del miedo; por ejemplo, para Lovecraft: «Los cuentos de horror del poderoso y cínico Guy de Maupassant, escritos mientras la locura le iba ganado terreno, son un género en sí mismo, ya que son, antes que nada, la representación de la morbosa caída de una mente realista en un estado patológico. Esto no quita para que sean del mayor interés y eficacia, porque sugieren con fuerza maravillosa la inminencia de terrores indecibles y el implacable acoso que sufren desdichados personajes a causa de poderes externos» [10]. Así que Maupassant no pertenece a escuela alguna, ni tampoco funda otra. Su terror es personal e intransferible, nace de su propia alma enferma como un presagio de su próxima desintegración. Antes de los 30 años ya era un escritor muy estimado, pero aún no había escrito ningún cuento de miedo. A esa edad, ciertos trastornos visuales le hicieron consultar con un oftalmólogo, quien le detectó un escotoma que le velaba la vista. Aquel día, el «toro triste», que es como lo llamaban los amigos, se convirtió en el «buey negro»[11], porque dentro del mujeriego empecinado en ser como su adorado Flaubert, a quien seguía

[9] Rafael Llopis, *Historia natural de los cuentos de miedo*, Ediciones Júcar, Madrid, 1974, p. 65.

[10] H. P. Lovecraft, *El horror sobrenatural en la literatura*, Edaf, Madrid, 2000, p. 166.

[11] Así lo califica Alberto Savinio en *Maupassant y «el otro»*, Bruguera, Barcelona, 1983, p. 79.

en todo, se instaló el otro, un inquilino negro sobre su nervio óptico, que es por donde empieza a atacar la espiroqueta pálida. Eso ocurre en 1881 y, a partir de ahí, abandona su empleo en el Ministerio, hace frecuentes viajes: a Córcega, acompañando a su madre, en la Costa Azul, en el norte de África; y después viene todo el proceso de la sífilis: alucinaciones, pérdida del pelo, ceguera, manía persecutoria, etc. El 1 de enero de 1892 sufre un intento de suicidio en Niza, luego es internado en una casa de locos —como tantos de sus personajes— y muere a los 18 meses. Los cuentos de miedo más importantes son «El albergue», «Magnetismo», «¿Un loco?», «La cabellera», «La mano», y sobre todo, «El Horla»: la protesta desesperada de alguien que ve cómo su razón se desintegra. Como vemos, en este autor el peso biográfico es fundamental. Además, su hermano Hervé también dio en loco y eso pesó siempre en Guy como una premonición. Es el propio Guy el encargado de encerrar a su hermano y, cuando este ve que lo deja en el manicomio, le grita: «¡Pero el loco eres tú! ¿Me oyes? ¡El loco de la familia eres tú» [12]. Hervé murió en 1889 y Guy siempre vio la tumba de su hermano con los ojos de «el otro»: su propia tumba. Nos valdría cualquiera de los cuentos que hemos citado arriba para estudiar la proyección magnífica de su propia locura, los símbolos literarios de su transpolación. Se ve incluso más claramente que en Poe. Tomaremos dos ejemplos, «La mano» y «El Horla». En el primero, un juez de instrucción —para que no sea sospechoso de supersticioso, cuenta a un corro de mujeres que él mismo fue testigo inferente de cómo «una mano negra, reseca, con uñas amarillentas, músculos al descubierto y huellas de sangre antigua... sujeta a la pared con una argolla lo bastante fuerte como para atar a un elefante» [13], acabó

[12] *Ibídem*, p. 85.

[13] Guy de Maupassant, *El Horla y otros cuentos fantásticos*, Alianza Editorial, Madrid, 1979, p. 72.

con la vida de un inglés solitario, cazador de animales y hombres, que se había instalado en Ajaccio. Fue otra *vendetta*, pero esta inexplicable. El cuento tiene solo siete páginas, el clima está reducido a lo necesario, ya ha llovido desde el Romanticismo, y si lo contrastamos con los principios de Poe (brevedad, efecto, no escribir una línea hasta que no se tenga claro el final, etc.) o con los de Horacio Quiroga, veremos que los cumple todos y, por supuesto, se puede ver como una proyección: la culpa, la rebelión de un resto putrefacto del pasado, y un *autre* interior que de forma centrífuga acaba con la razón y la vida. En «El Horla» hay mucho más de todo. El cuento tiene 30 páginas, está narrado en forma de diario, en primera persona por tanto, y considerado una obra maestra. El pretexto cuenta la llegada a Francia de un ser invisible que vive en el agua y la leche, que hace enflaquecer las mentes y que parece ser la vanguardia de una horda de extraterrestres llamados a suplantar a los hombres. No es extraño que le gustase tanto a Lovecraft, pero a partir de ahí poco más. El cuento no tiene la adjetivación estrambótica y tópica de sus relatos, alterna con pulso de afinador de laúdes las referencias reales con la inquietante intronspección a base de diálogos ágiles e interrogaciones expectantes, nos resulta próximo, actual y, sobre todo, tiene una perfecta gradación del argumento. Es verdad que desde el principio el protagonista nos confiesa que está enfermo, que tiene fiebre y que siente que un peligro inminente le acecha. Empieza, pues, con el pensamiento puesto en el final. Antes del primer tercio ya nos dice que alguien le bebe el agua y la leche y, como no lo puede entender, se pregunta si no se estará volviendo loco. Aunque se cambia de ciudad, pasa de Ruán a París, y viceversa, la sensación de asedio, de acoso, es creciente. La manía persecutoria lo lleva a pensar que, lo mismo que el buitre se come a la paloma y el lobo al cordero, lo que ha dado en llamar el Horla acabará con el hombre sobre la tierra. Hasta casi el final no llega a la conclusión de que está muy cerca,

lo acecha, y lo mejor es matarlo. Enciende las lámparas y las velas para verlo mejor y, al fin, consigue aislarlo, entonces derrama todo el aceite que puede por las alfombras y los muebles, prende fuego y salta a la calle. Desde allí contempla despavorido cómo estallan los cristales y revientan las ventanas. Siente que El Horla ha prendido el fuego y después ha escapado. Lo sigue persiguiendo y lo mejor es que se mate él. No cabe añadir más a lo dicho arriba, el cuento es un presagio de su propia desintegración. El horror es contrífugo: lo que empieza siendo una inquietud interior se convierte en la putrefacción del cosmos.

Para acabar con este capítulo, y aunque no tenga que ver directamente con la literatura de terror, merece la pena destacar la intrincada relación de Francia como país satánico. Así lo reconoció Papini. «Francia es la tierra prometida del satanismo» [14]. Además de las figuras citadas, Sade y Cazotte, la lista es interminable: Huysmans, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Nerval y su *Reina de Saba*, Barbey d'Aurevilly, el más importante de los prototipos valleinclanescos, y Villiers de l'Isle Adam; *Las diabólicas*, del primero, y los *Cuentos crueles* y el *Axel,* del segundo. Toda esta literatura no pretende asustar, desde luego, sino hacer poesía, así que también habría que citar a Apollinaire, a Mandiargues, entroncado a lo español, y etc., hasta si queremos *Historia de O*, de Pauline Réage, y Erckmann con su hombre-lobo, luego retomado por Boris Vian. Conviene apuntar, para finalizar, que el surrealismo, como movimiento opuesto a la Razón, se dio en Francia y que el satanismo no es nunca un ateísmo, sino un antiteísmo.

[14] G. Papini, *El diablo*, Emecé, Buenos Aires, 1960, p. 33.

El Romanticismo norteamericano y la Inglaterra victoriana (I)

ESTÁ bien seguir con el Romanticismo de Norteamérica, porque tiene ciertos rasgos comunes con el francés. Ambos toman un cariz político y revolucionario y, con respecto al inglés y al alemán, ambos son tardíos. Eso sí, tienen también una sustancial diferencia: mientras el francés hemos visto que era sobre todo intelectual, el norteamericano fue muy popular, tanto en las novelas de aventuras como en las de misterio y amor, pero no tiene tradiciones sobrenaturales propias en las que inspirarse. Es curioso que aquí el pasado al que tiende todo romanticismo sea el de los indios, otra raza y otra cultura que precisamente habían tenido que destruir los conquistadores para establecerse. Por otra parte, los mismos norteamericanos, descendientes de esos indios, se rebelaban contra Inglaterra, el país al que debían su propia existencia: no podían añorar, entonces, aquello contra lo que se rebelaban. Eso hizo que fuese poco radical, aunque sí lo fue en sentido pragmático. Su naciente *way of life,* como dice J. Espinar, «sustituyó el ideal estático propio de los pueblos agricultores, por el ideal de progreso» [1]; es decir, se centraron en lo único que tenían: la conquista de tierras vírgenes, la in-

[1] J. Espinar, *El romanticismo*, Ed. Atlántida, Buenos Aires, 1947, p. 23.

migración, la lucha con los indios, la dura vida de los pioneros. Eso lo convierte en un pueblo de una fuerza arrolladora. De ahí nace la novela del Oeste y también la realista y ternurista: Louise May Alcott (1832-1888), por ejemplo, pero también el Nathaniel Hawthorne de *La letra escarlata*, entre otras. También los hubo, como Longfellow (1807-1882) y Washington Irwing (1783-1859), que se vincularon al Romanticismo europeo. Cuando todo este furor inicial se fue calmando, la antigua metrópoli ejerció su influencia y, con ella, el terror sobrenatural.

Hubo un primer autor, introductor de *El monje*, que quiso ser el primer escritor profesional de este país. Escribió una novela negra, *Wieland o la Transformación*, pero fracasó y se dedicó a la política: fue Charles B. Brown (1771-1810): un cortocircuito. El primer importante fue el citado Washington Irving, que como diplomático vivió veinte años en Europa y que, por tanto, asimiló especialmente dos tradiciones, la alemana y la española. La primera le sirvió para escribir cuentos de miedo como *La aventura del estudiante alemán* y *El novio fantasma*, y las segunda para los *Cuentos de la Alhambra* (1832), que lo hicieron célebre y atrajeron a Granada a multitud de peregrinos de todas las latitudes. Supo aprovechar la rica vena fantástica española que sus contemporáneos españoles despreciaban, vueltos a la Escocia de Walter Scott.

Son buenos cuentos fantásticos de tendencia blanca. Antes ya había mostrado su interés por el género en otra colección de cuentos, entre ellos «Rip Van Winkle», lleno de humor y fantasía.

No obstante, el primero genuinamente norteamericano, que diría el anuncio, fue N. Hawthorne (1804-1864). Realista en la mayor parte de su obra, como hemos dicho, fue también el creador del cuento de miedo americano. Nacido en Nueva Inglaterra, donde aún resonaban los ecos de pactos con el diablo y quema de brujas, Hawthorne, de temperamento melancólico, rehuyó de la épica de la colonización y

se refugio en la novela gótica. Como no existían castillos medievales, la sustituyó por la vieja casa de madera, llenas de buhardillas, de la pasada etapa colonial. ¿Qué mejor para simbolizar lo viejo y decrépito en un país pujante? Siempre un poco marginal con respecto a las corrientes literarias imperantes en el país, el cuento se enriqueció de tal manera con la asimilación de la Casa Colonial, que pronto daría lugar a una gran figura de la literarura de todos los tiempos, E. A. Poe. Pero antes veamos qué aporta especificamente el de Nueva Inglaterra a la historia del género. El Hawthorne que aquí nos interesa es el de «El experimento del Dr. Heidegger», «La hija de Rapaccini» o «El velo negro del ministro», el que provocó la admiración sin tasa de H. Melville, que le rindió homenaje dedicándole *Moby Dick*; de Poe, quien dijo del autor de *La letra escarlata* que era «uno de los pocos hombres de genio indiscutible nacidos hasta entonces en el país» [2]; y de Borges, quien lo apreciaba como cuentista —menos como novelista al contrario que T. S. Eliot, que admiraba *The House of the Seven Gables*. Ya conocemos la manía borgiana de despreciar lo largo, pero en una introducción a la literatura del horror es obligado decir algo de esta novela, aunque no sea nada más que por ser quizá el mejor ejemplo del uso de la casa como ubicación del miedo. Sus cúspides espectrales, sus chimeneas arracimadas y sus ventanales de cristales romboidales es el mejor lugar para convocar sucesos de brujería. Allí, entre sus paredes ennegrecidas y cubiertas de musgo, a la sombra de los olmos, el viejo coronel Pyncheon arrebató la tierra con crueldad a su dueño, Matthew Maule, al que condena al patíbulo por brujo. Este muere maldiciéndolo: «Dios le dará sangre para beber». El hijo de Maule, carpintero, consiente en construir la gran casa de los gabletes, pero el mismo día de la inauguración muere Pyncheon.

[2] N. Hawthorne, Prólogo de Luis Loayza a *Wakefield y otros cuentos*, Alianza Editorial, Madrid, 1985, p. ii.

La desgracia llega acompasada a lo largo del libro y, al final, vemos a todos los Pyncheon en un lamentable estado de decadencia. Eso sí, un final feliz acaba con la maldición. Lástima.

Lo primero que hay que agradecer a este autor es que no recurra en sus cuentos a la recreación de los ambientes tópicos de la novela gótica. Su fuerte tendencia realista lo inclina a situarlos en la vida cotidiana de un pequeño pueblo («El velo negro del ministro»), en una calle cualquiera de Londres («Wakefield»), en el domicilio habitual de un anciano («El experimento del Dr. Heidegger») o en una calle de Padua («La hija de Rapaccini»). Eso, y un tratamiento preciso y limpio del lenguaje, lo hacen sumamente próximo. En segundo lugar, si tenemos en cuenta ese lado nocturno, casi demoniaco que existe en los tres grandes fundadores de la narrativa norteamericana, Melville, Poe y él, veamos cómo se da en Hawthorne. Ya hemos dicho que Nathaniel se refugió en una casona colonial de Nueva Inglaterra, pero es que esa no era una casa cualquiera, aquella había sido la mansión de un antepasado suyo, el juez William Hawthorne, quien en 1626 había formado mesa en el proceso contra las seis jóvenes brujas de Salem. Así se entiende la defensa de Esther, la adúltera mujer de *La letra escarlata,* como primer disparo certero contra el puritanismo. Pero las culpas familiares no se extirpan a veces con un simple libro; «Parábola» se cotitula el cuento «El velo negro del ministro», donde el reverendo Hooper vive, muere y se pudre eternamente, escondido tras el velo negro que le cubre el rostro con el que oculta «lo más profundo de su corazón... Digan entonces que he sido un monstruo, que me acuse el símbolo con el que he vivido y con el que muero. ¡Miro en torno mío y en todas partes veo el Velo Negro![3]». Por otra parte, también tuvo Hawthorne mucho del rechazo del *Frankenstein* contra la ciencia moderna. Baste citar el cuento «La marca de naci-

[3] *Ibídem*, p. 59.

miento» y el final de «La hija de Rappaccini», el carácter diabólico de la hermosa hija del científico, como muestras. Y aún cabe preguntarse si se puede inferir de algunos de sus relatos si Nathaniel había superado del todo su condición de puritano, de poeta infiel en un mundo condenado, porque creemos que no. No hay nada más que ver el final tan desastroso de «El experimento del Dr. Heidegger», o el carácter simbólico que tiene el pequeño relato inmerso en «La hija de Rappaccini»: un príncipe de la India le regaló a Alejandro Magno una bellísima mujer; este se enamoró inmediatamente de ella, pero he aquí que el veneno era su elemento vital y su abrazo suponía la muerte. «Id —les dice Rappaccini a los amantes— los dos por el mundo, amantes el uno del otro y terribles para todos los demás»[4]. No pueden tomarse como citas cualesquiera, y de hecho nos preguntamos si no tendrá que ver con su muerte real. Un día de mayo de 1864 le confesó a su amigo Pierce, ex presidente de los EE. UU., que vivir más no tenía ningún sentido ni para él ni para los demás. Se postró en su lecho y murió. Ni se le conocía enfermedad alguna ni había dado signos de debilidad. En fin, ahí está su obra. Exactamente su cuento «La hija de Rappaccini» debe formar parte de cualquier antología inteligente. Eso sí, el horror sobrenatural no es nunca objetivo primordial en Hawthorne. Sus evocaciones son siempre amables, elusivas y controladas, aunque eso no le impide insinuarlo sutilísimamente siempre que puede.

El siguiente es Poe (1809-1849), un grande sin discusión. En él se funden las dos raíces, la blanca y la negra, con una penetración psicológica inaudita, que solo se había prefigurado con Hawthorne; a él le debemos el moderno cuento de terror en su estado final y más depurado. Hasta entonces se había escrito en la oscuridad, sin entender las bases psico-

[4] Nathaniel Hawthorne, *La hija de Rappaccini*, Colección Clásicos del Terror, RBA. Coleccionables, Madrid, 2002

lógicas de los resortes del horror. Nuestro Gómez de la Serna lo llama escritor superlativo. Fue genial, el de las greguerías solo ingenioso.

Sobre Poe se han escrito infinidad de libros y todos explican su obra en relación directa con su vida, desde M. Bonaparte a Julio Cortázar, pasando por Baudelaire que, como sabemos, lo nombró padre de los decadentes y simbolistas. ¿Quién mejor? En 1843 encontró a un mecenas dispuesto a financiarle una revista, quien, a la vez, le concertó una conferencia en la Casa Blanca. Al llegar a Washington aceptó unas copas de oporto, como siempre, y se empeñó en presentarse ante el presidente con la capa negra puesta al revés. Perdió la conferencia y el financiador. Por entonces enfermó Virginia, su púber esposa, y vivían en la miseria. Hay que dar, pues, cuatro datos de su destartalada vida para bien entender su obra. Como se sabe, no solo fue huérfano, sino que a los tres años tuvo que asistir a la larga enfermedad y muerte de su madre que, al parecer, era una mujer etérea, de ojos inmensos y misteriosos, y eso lo marcó para siempre, lo convirtió en eterno enamoradizo. Fue adoptado por el matrimonio Allan, como sabemos, y venerado por Mamá Frances Allan, pero ya con 14 años se enamoró de «Helen», que murió loca en 1824. Dos años después cae a los pies de Sarah Elmira Royster, que habría de reaparecer en sus últimos tiempos. Con 15 años pensó en casarse con ella, pero el amor se interrumpió porque tuvo que ingresar en la Universidad de Virginia. Ya de entonces tenemos noticias de que era una maraña de nervios y de que el segundo trago lo hundía en la borrachera. Fue expulsado por díscolo y rebelde, bajo la influencia de Lord Byron la emprendió a Grecia para luchar contra los turcos, apareció en San Petersburgo sin pasaporte y sin dinero y fue repatriado (¡ojo!, Cortázar sostiene que nunca se movió de los EE. UU.[5]) e ingresó en la Academia Militar de

[5] Prólogo de Julio Cortázar a los *Cuentos / 1*, Alianza Editorial, Madrid, 1970, p. 18.

West Point, de donde también fue expulsado. Peor fue cuando murió su segunda madre, en 1929, y después su padrastro, que no le dejó nada de su enorme fortuna. Se refugió en casa de los Clemm y allí cayó de nuevo enamorado de su prima Virginia, de 13 años, con la que se casó —matrimonio blanco, como asegura Rafael Llopis [6]—. Se sabe que siguió bebiendo, que tomó opio, que lo echaron del *Messenger*, donde escribía, y que recibió otro terrible revés cuando, en 1842, a su mujer-niña se le declaró la tuberculosis. A través de una famosa carta, sabemos que «se volvía loco» y que «bebía en estado de inconsciencia». «Mis enemigos —dice— atribuían la locura a la bebida, en vez de atribuir la bebida a la locura» [7]. Lo dudamos, simplemente por sus antecedentes. Después ya vienen, en esta selección intermitente de datos, episodios como el de la Casa Blanca, un extravío de días enteros en los bosques próximos a Jersey City, la escritura de «El cuervo», sus sucesivas conferencias, y ya, por fin, en enero de 1847, la muerte de Virginia. Todo ese año Poe lo pasa huyendo del alcohol, del opio, y tras Marie Louise Shew, que había ganado su afecto durante la agonía de Virginia. En fin, que el cargo recurrente contra Poe de que fue un pertinaz enamoradizo lo remata el hecho de que ese mismo año entran también en escena Helen Whitman y Annie Richmond, y además reaparece Elmira, su novia de juventud, que había quedado viuda. En un momento determinado, le pide matrimonio a Helen y, mientras esta se lo piensa, se va a esperar la decisión a casa de Annie Richmond. Helen se entera y le dice que no y, según se ha escrito, Poe era, más que nunca, un hombre con los nervios a flor de piel, que temblaba a cada palabra. En septiembre de 1849 Elmira y él decidieron casarse para el mes siguiente. A las cuatro de la madrugada del 27 de septiembre, Poe se embarcó a Baltimore, deprimido y lleno de presentimientos. Allí es donde se produ-

[6] Rafael Llopis, *op., cit.*, p. 118.

[7] Julio Cortázar, *op., cit.*, p. 34.

ce el triste episodio de las elecciones, con un Poe en pleno *delírium trémens*, rodeado de la peor ralea, de taberna en taberna. Murió a los cinco días en el hospital. «Que Dios ayude a mi pobre alma», fueron sus últimas palabras. «Los EE. UU. solo fueron para Poe una vasta cárcel», escribiría años más tarde Baudelaire. Uno de sus editores le solía repetir que le pagaba menos que a otros porque su lenguaje estaba por encima del vulgo y la gente no lo entendía. Poe fue ante todo un poeta del terror. Él mismo solía abundar en que sus terrores no procedían de Alemania, sino de su propia alma: se pasó la vida buscando refugio en el corazón femenino y aterrorizado ante la intemperie, de ahí que otro biógrafo, Harry Levin, escriba que «El castillo en ruinas no era sino el palacio encantado de su propia mente desintegrada, tal y como aparece en "La caída de la casa Usher"»[8]. Y por todo eso también el terror aparece en Poe unido a la vuelta aparente de la amada. Ese es el estribillo de «El cuervo», *Nevermore, nevermore*. El deseo y el horror son uno y lo mismo, como luego explicaría Freud en «Lo siniestro», por eso, otra de sus obsesiones es también la del entierro en vida. Eros y Tanatos, lo que más le atrae, le produce el supremo horror. Todo eso, unido a una poderosa inteligencia crítica, da como resultado su humorismo. Poe, en los momentos más terribles se sonríe; es el mejor humorista entre bastidores. Léanse al respecto «El barril del amontillado» o «Los crímenes de la calle Morgue». Y es verdad que algunos relatos lógicos son excesivamente racionalistas, presagian las historias modernas de detectives y no son buena literatura de terror; otros, quizá influidos por Hoffmann, resultan incluso extravagantes, y algunos tratan problemas de psicología anormal pero carecen de la atmósfera del terror adecuada. Salvando eso, a discreción del lector, ¿quién puede olvidar ese terrible barco hinchado del «Manuscrito encontrado en la botella», su espan-

[8] H. Levin, *The power of darkness*, Faber and Faber, Londres, 1958, p. 111.

tosa travesía a través de la noche antártida? Es memorable la hipnosis, durante los siete meses posteriores a su muerte, de Mr. Valdemar, y el viaje en «Arthur Gordon Pym» a una extraña tierra situada en el Polo Sur, tierra llena de salvajes asesinos donde los gigantes y los hermosos pájaros custodian una catarata de bruma. ¿Y qué decir de «El hombre de la multitud», donde alguien vaga día y noche intentando diluirse entre la multitud porque lo que más teme es quedarse solo? ¿Tendría algo que ver con Poe? Otros son poemas densos por la cantidad de poesía que contienen: «La máscara de la muerte roja», «Silencio», «Sombra». Comoquiera que cada cual tiene que hacer su selección, haremos la nuestra: «El hundimiento», «El escarabajo», «El retrato oval», «El barril del amontillado», «Travesía fantástica», «Los crímenes», «El manuscrito», «El pozo y el péndulo», «El enterramiento prematuro», «El señor Valdemar», «El corazón delator» y «El demonio de la perversidad». «Edgar a poet», como él mismo dijo.

Como discípulos norteamericanos de Poe citaremos solo a dos, Fitz-James O'Brien (1828-1862), irlandés que se nacionalizó estadounidense y pereció luchando en la Guerra de Secesión, y Ambrose Bierce (1838-1914), apodado «El Amargo», que también participó en la Guerra de Secesión y del que todavía no se sabe cómo murió, desapareció simplemente durante la revolución mexicana. El primero cayó muy joven, pero hay que citarlo por ser el autor de *What was it?*, la primera historia corta, bien perfilada, sobre un ser tangible pero invisible, el protitipo de *El Horla*, y también por haber escrito *La lente de diamante*, donde un joven microscopista se enamora de una mujer infinitesimal que descubre en una gota de agua. Alguien más importante fue el excéntrico y saturnino periodista A. Bierce, quien destacó sobre todo en salvajes historias cortas. Su trabajo es sumamente desigual, pero, como dice uno de sus estudiosos, Samuel Loveman, a veces su «inhumanidad se hace hueco en una rara tensión hecha de comedia sardónica y humor sepulcral

y se regodea en imágenes de crueldad y un mal gusto aterrador»[9]. En *The Death of Halpin Frayser*, por ejemplo, un cuerpo vaga sin alma por las noches, a través de un bosque extraño y ensangrentado, y otro hombre encuentra la muerte a manos de la que fuera su buena madre. Hay que apuntarle que puso su granito de arena en unos incipientes *Mitos de Cthulhu*, que todavía tardarían muchos años en aparecer, y que escribió un divertido *Diccionario del diablo*, que todavía hoy es muy recomendable. Virtualmente, todos sus cuentos son de horror, y aunque muchos de ellos tocan solamente horrores físicos y psíquicos relacionados con la naturaleza, verbigracia, «The stranger», la mayoría contienen elementos de malignidad sobrenatural muy del gusto de Lovecraft, su valedor principal. Bierce se crio en la pobreza, tuvo una infancia desgraciada y en su juventud vivió de cerca la muerte en los campos de batalla de la Guerra de Secesión. El espectáculo de los soldados muertos pudriéndose al sol le dejó una profunda huella en su obra, de ahí su apodo de «El Amargo». Sus *Fábulas fantásticas* las agrupó en tres categorías: Relatos Imposibles, Relatos Odiosos y Muertes Violentas. En los primeros nos revela las ruinas de los recuerdos que sobrevienen tras la muerte; en los segundos aparecen cadáveres grotescos, casi joviales; y en el tercer grupo, este maestro del humor negro nos pinta la guerra, la sangre y el olor de la carroña humana. Es decir, se ríe a grandes carcajadas de su terrible dolor. Como ejemplo, cabe citar «Un habitante de Carcosa y Haita, el pastor», donde crea la mítica ciudad, el arcaico dios Hastur y el tenebroso lago Hali, que con tanto acierto va a utilizar años después Lovecraft. En las antologías suelen aparecer «Lo que pasó en el puente de Owl Creek», «El dedo medio del pie derecho», en el que un hombre llamado Manton mata de forma horrible a sus dos hijos y a su esposa, a la que le faltaba el

[9] *El horror sobrenatural en la literatura*, *op. cit.*, p. 187.

dedo medio del pie derecho. Diez años más tarde vuelve a su casa y se encuentra con las huellas de los tres cadáveres, en tres líneas paralelas, que escapan en una misma dirección; y «El desconocido», sobre todo. En 1913, harto de sufrimientos inútiles, se unió a las tropas de Pancho Villa y murió —se supone— en México, en 1914, porque nunca se encontró su cadáver. Hay quien dice que todavía vive junto a las estribaciones del Popocatepetl.

Generalidades de la época victoriana

En un reinado tan largo, 1837-1901, es lógico que haya periodos, etapas de distinta caracterización. En lo que se refiere al arte, suelen reconocerse tres: el primero va desde el año de entronización, hasta la muerte de su esposo, el príncipe Alberto, en 1861, en el que el realismo burgués germina en lucha contra el Romanticismo; el segundo se extiende hasta 1880 y en él el realismo alcanza su apogeo, para desintegrarse lentamente hasta el final. Para Thomas Carlyle, por ejemplo, la poesía verdadera solo podía derivarse del dominio de la emociones, del sentido común y de la objetividad; en suma, de las virtudes cristianas. Dicho de otra forma, según el credo de Marx y Engels, en las épocas de progreso material, el hombre sueña con las manos. Así, sin entrar en matices, Alfred Tennyson, el mejor poeta victoriano, censuró abiertamente a los románticos en general por limitarse a meditar sobre las ruinas de la vida. Los poetas acabaron componiendo loas al sentido común, a la respetabilidad y al ahorro. A eso se le llamó realismo. En ese ambiente, ¿qué suerte corrió el cuento de miedo? Pues no solamante no murio, sino que experimentó una primera mutación que lo llevó a la llamada *ghost story*, cuyos rasgos característicos son la brevedad, el humorismo y, sobre todo, el realismo, lo cual indica que el terror-goce está inextricablemente unido al ser huma-

no y que es algo necesario para compensar la vida rutinaria, práctica y gris. Algo parecido a lo que está pasando ahora. Pero vayamos por partes. En cuanto a la brevedad, ya Poe se había dado perfecta cuenta de que era imposible mantener asustado a un lector durante 400 páginas, los victorianos también. Desde entonces, y salvando excepciones a discreción: *Un fragmento de vida*, de A. Machen; *Más tenebroso de lo que creéis*, de Jack Williamson, o *El estanque de la luna*, de A. Merritt, por ejemplo, el relato de terror va unido a la brevedad. En cuanto al humor, hay que reconocer que la novela gótica siempre fue terriblemente seria, y eso ya hizo reír a los primeros victorianos escépticos. El escritor tuvo que contener mucho el lenguaje y envolver en grandes dosis de humor la inverosimilitud de las historias. En cuanto al realismo, ya sabemos cómo Thackeray, con su enorme prestigio, ridiculizó todos los modelos románticos, y cómo otros críticos, con Carlyle a la cabeza, contribuyeron a distanciar la novela negra. Los personajes de los nuevos cuentos iban de visita, se reunían en un club, tomaban té y eran todos muy dignos, muy correctos y tan escépticos como él. El mérito de los autores fue que toda esa tramoya cotidiana no fue sino una añagaza para coger desprevenido al lector y que así cayera al final inerme ante el terror. El pionero de todo eso fue el novelista irlandés,

Joseph Sheridan Le Fanu (1814-18739)

Raro personaje que nació en Dublín de familia hugonote. Pasó casi desconocido en vida y fue reivindicado póstumamente por M. R. James, uña y carne con su literatura. Fue llamado «El príncipe invisible», porque se pasó la vida encerrado, sobre todo después de enviudar, entregado a su obra, al estudio del místico sueco Swedenborg y a las teorías psicológicas de C. G. Carus. Escribió novelas históricas a lo

Walter Scott y unas cuantas novela de terror como *House by the Churchyard* y *Uncle Silas*, saturadas de misticismo, pero donde alcanzó la perfección fue en el relato breve. Louis Vax señala que él más que Poe fue el creador del cuento moderno de fantasmas porque el americano fue ante todo un poeta y forma parte de la historia de la Literatura con mayúsculas, mientras que Le Fanu siempre escribió sin pretensiones un género considerado menor. Quizá los mejores sean *Carmilla* (1872), novela corta de vampiras que ha sido llevada varias veces al cine y a la que, aunque ya se le habían adelantado otras como las de J. L. Tieck y Alejandro Dumas (*La dama pálida*, *Clarimonda*), se la considera emblemática. Junto a ella, cuentos como «El vigilante», «El fantasma de Madame Crowl», «Schalken, el pintor» y «Té verde» deben figurar en cualquier antología inteligente. Pero ¿de dónde le viene el terror a Le Fanu?, cabe preguntarse. Según sus estudiosos, el escritor era muy melancólico, se sentía solo y en ruinas. Cuenta Bleiler que al final de su vida sufría a menudo la pesadilla de que su casa se derrumbaba sobre él. Parece que sintió mucho el hundimiento de la antigua estructura social de su patria, desgarrada entre el nacionalismo y la revolución industrial, pero —como dice Rafael Llopis [10]— «para él, las ruinas de la vieja Irlanda expresaban mejor que nada las de su propia personalidad desolada». Le Fanu era un ateo religioso, lo sobrenatural yacía en el fondo (Carus) y, por eso, los elementos simbólicos que pueblan sus cuentos, tienen relación analógica con la culpa inconsciente: las marismas hechizadas, el canto ominoso del ave nocturna, la carroza negra y desvencijada, el espectro y la tumba, el vampiro y la noche. No tiene necesidad de recurrir al burdo aparato del terror romántico, los suyos son fenómenos sutiles y matizados que, como en Maupassant, dimanan del interior y terminan contaminándolo todo. Sus descripciones son

[10] *Historial natural de los cuentos de miedo*, *op. cit.*, p. 148.

precisas, casi científicas, desprovistas de exageraciones románticas. Sus relatos se publicaron en revistas de la época, como *All de year round*, fundada por Dickens, e influyeron muchísimo en otros escritores del género. Entendió la fantasía de un modo muy razonable, precisamente porque sabía que era irreal. Veamos un cuento como ejemplo, «The Watcher». Para empezar, el narrador se toma las cuatro primeras páginas para presentarnos a un capitán de la Marina de Guerra modélico, equilibrado y escéptico ante todo tipo de agentes sobrenaturales; repito, cuatro páginas. Recordemos que, por ejemplo, en *Carmilla* es un general. El narrador es omnisciente y pronto nos hace saber que el capitán ha anunciado su próxima boda con una hermosa joven. Al comienzo de la quinta página se da por primera vez el fenómeno extraño, el lector va de la mano porque ya se ha preocupado suficientemente el narrador de deshacer las resistencias: son unos pasos de alguien que parece que lo persigue en una calle solitaria, por la noche. El capitán recibe misivas firmadas por «El vigilante» en las que se le comunica que no se podrá librar de él.

Como los fenómenos prosiguen, el capitán recurre al doctor Richard y además pone un anuncio en busca de un extraño hombre ahogado hace varios años. Dado que las relaciones con su novia se van distanciando, recurre también a un teólogo que le dice claramente: «Mi querido señor, todo es imaginario; usted es su propio peseguidor» [11]. Todos los sucesos se desarrollan en lugares comunes y el lenguaje está rigurosa y magníficamente puesto al servicio de la narración. El mismo padre de la novia, el general Montague, el que será su suegro, se pone a su disposición incondicional para que supere sus escrúpulos y delirios, incluso contratan a un criado para que no esté solo ni de día ni de noche, pero el mal entra por donde menos se espera. La novia tiene un

[11] *Antología de cuentos de terror, op. cit.*, tomo II, p. 67.

extraño animal de compañía, un búho majestuoso, al que profesa un gran afecto. Desde la primera vez que lo ve, el capitán se obsesiona con el pájaro, que se convierte en recurrente motivo de sus pesadillas. Una noche el búho penetra en la habitación del capitán, se oyen furibundos alaridos y cuando entran a rescatarlo, Burton aparece muerto. El narrador omnisciente nos cuenta cómo ocho años antes el capitan había mantenido relaciones culposas con la hija de uno de los marineros y, como este se rebelara, Burton se vengó con tal saña que, de las heridas que le infligió, al poco tiempo murió. El búho, como el cuervo de Poe, se convierte en símbolo. La tensión se sostiene hasta el final y, lo mismo que en Maupassant, es centrífuga, dimanente. Todo está al servicio del enquistamiento psicológico y funciona. Un gran relato sin una sola concesión a la parafernalia romántica.

La Inglaterra victoriana (II)

Renacimiento de la novela gótica: las féminas

Es curioso, pero al nacer la *ghost story*, breve y realista, y llegar a su fin la decadencia que se inició con *Melmoth*, la propia novela negra sufre una transmutación y se adecua a los nuevos tiempos: el resurgir del gótico en la arquitectura victoriana y la creciente emancipación de la mujer. Como la burguesía necesitaba el abolengo que no tenía, se hizo construir mansiones con falsa pátina de gótico aristocrático, y la demanda del público femenino impuso sus condiciones. Entre sus renovadores el primero es Wilkie Collins (1824-1889). Fue abogado, amigo íntimo de Dickens y autor de una vasta obra de la que destacan dos novelas, *La dama de blanco* y *La piedra lunar*, admiradas por Henry James, Eliot y Borges, y consideradas como el origen de la novela policiaca que nace, pues, de la crisis de la vieja literatura negra. La admirable perfección de la construcción detectivesca de *La piedra lunar* tiene su equivalente en la inolvidable galería de personajes de *La dama de blanco*: desde el villano conde Fosco a la bondadosa Marian, se nos ofrece el mejor retrato de la sociedad victoriana. No obstante, las verdaderas creadoras del nuevo «romanticismo gótico» son las hermanas Brontë, especialmente

Charlotte, *Jane Eyre*, y Emily, *Whuthering Heights*, por crear personajes femeninos fuertes, por crear otros masculinos, violentos, fieros y satánicos, y por haber sabido integrarlos en la *ghost story*. En sus novelas el terror se atenúa hasta quedar reducido a la atmósfera de misterio, las escenas aparentemente sobrenaturales resultan explicables, como ya ocurriera con Ana Radcliffe, y la personalidad de la heroína pasa a ser esencial, se erige en figura racional como portadora de la luz contra las sombras de un pasado varonil. «El relato gótico puro —escribe Edwina Noone [1]— siempre nos presenta a una heroína constantemente en peligro en una residencia extraña (bien como institutriz, pariente o recién casada con el propietario de la finca). En dicha residencia vivirán unos cuantos personajes bajo la sombra de un terrible secreto que, una vez revelado, los transformará para siempre». Este esquema no solo vale para las novelas de las tres hemanas Brontë, la citada, *Jane Eyre* y *Agnes Grey*, de Charlotte y Anne, respectivamente, sino también para otras varias autoras ya del siglo XX: Dapne du Maurier (*Rebeca* y *Posada de Jamaica),* Victoria Holt o la propia Edwina Noone. Es la alargada sombra de la novela gótica, que aparece hasta en las telenovelas, pero volvamos a las Brontë. Hijas de un pastor protestante medio alcohólico y quizá demente, compartieron infancia en el siniestro presbiterio de Haworth, desde el que solo se divisaba un cementerio y un páramo a merced de las tormentas. Allí, dos hermanas mayores ya habían muerto de miseria. Después de pasar por Bruselas para aprender francés, trataron de fundar una escuela, pero fracasaron; entonces decidieron escribir y, mal que bien, salieron a flote, aunque firmando bajo seudónimos. Dos de ellas murieron antes de los 30 y Charlotte antes de los 40. Algo tiene que ver con sus obras, pero retomemos *Wuthering Heights*, que sin duda es la mejor. Está claro que

[1] E. Noone: *Un prefacio tenebroso y oscuro a ¿Cómo puedo matarte?*, Biblioteca Oro Terror, Ed. Molino, Barcelona, 1968, p. 58.

las enloquecidas descripciones de los páramos de Yorkshire, barridos por el viento y las tormentas, están tomadas de Haworth, que es solo un trasunto de los personajes, porque, por ejemplo, ¿qué decir de Earnshaw, que muere borracho y arruinado, comido por el juego, cuando sabemos que tuvieron que soportar en la propia casa a un hermano víctima del opio y a un padre como el que hemos descrito arriba? ¿Y qué decir también de Heathcliff? El héroe-villano byroniano, es un oscuro y extraño huérfano adoptado por la familia de la que, a la larga, resulta ser su ruina. Que tiene espíritu diabólico queda claro en unos cuantos pasajes: ya muerto, dice la narradora, «traté de cerrarle los ojos por ver si era posible apagar, antes que nadie más la contemplara, aquella mirada de feroz júbilo que parecía la de una persona viva. Pero los ojos se resistieron a cerrarse, como si se burlara de mis intentos ¡Y sus labios entreabiertos, que dejaban ver los dientes blancos, afilados, se burlaban también!»[2]. *Cumbres borrascosas* es una gran historia de pasiones, agonías y conflictos psicológicos que ocupa un lugar destacado dentro del horror más espiritual. Entre Heathcliff y Catherine Earnshaw se establece un lazo más profundo y terrible que el amor humano, por eso, tras la muerte de esta, él profana por dos veces su tumba y se le ve acompañado por una impalpable presencia que no puede ser sino el espíritu de ella. Heathcliff deja de comer, por las noches deambula junto al túmulo de ella y, cuando muere, los pastores afirman que aún pasean en los días de lluvia.

El cuento de fantasmas masculino

Frente a esta novela femenina, la *ghost story* masculina constituye la corriente principal. Repetimos sus caracterísi-

[2] Emily Brontë: *Cumbres borrascosas*, Ediciones B, Barcelona, 2002, p. 475.

cas: brevedad, realismo y ciertas dosis de humor. Para que nos hagamos una idea de lo próximos que pueden resultarnos estos cuentos a los lectores de hoy, veamos cómo describe su esquema general Richard H. Tyre: «Los protagonistas son siempre escépticos y, a veces, hasta cínicos con los poderes sobrenaturales. En la segunda parte se suele introducir un elemento inquietante, que se puede interpretar como sobrenatural, pero que es susceptible de explicación racional. El clima de terror va aumentando hasta envolver al protagonista, que ya desiste de todo intento de explicación lógica: es el descenso a los infiernos necesario en todo cuento de miedo»[3]. «La voluntaria suspensión de la incredulidad», aunque sea un segundo, en palabras de Coleridge, es lo que necesitamos para poder gozar del miedo. En cuanto a la explicación de este *descensus ad infernos*, lo normal es que se recurra a una alucinación, sueño o trastorno mental, aunque siempre quedará algún dato inquietante que nadie puede del todo explicar. Es el detalle pícaro de la última carta que se guarda el autor. M. R. James explica que los dos elementos básicos de estos relatos son la atmósfera y un *crescendo* logrado con habilidad. Recordemos, antes de citar nombres, que ya en esta segunda fase victoriana, último tercio del XIX, la literatura se ha democratizado, los personajes y el lenguaje son accesibles, e incluso se publican revistas especializadas, como *All the year round*, la de Ch. Dickens. Por eso, los grandes autores se sienten atraídos por lo fantástico y son muchos los que lo intentan, con resultado diverso. Citemos solo a los mejores. Primero está el propio Dickens, por supuesto, que crea fantasmas bonachones y ejemplares, nunca terroríficos: «El guardagujas», «Juicio por asesinato» o «Una extraña entrevista», entre otros. Ya hemos citado a Balzac, a Mérimée, en Francia, pero no nos podemos olvidar de R. L. Stevenson,

[3] R. H. Tyre, *Alone by night*, Ballantine Books, Nueva York, 1967, p. 38.

El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde, *Juana la jorobada*, *Los ladrones de cadáveres*, novelas de fantasmas como *Markheim*, su versión del Fausto, «El diablo en la botella», y los elementos demoniacos de novelas como *El señor de Ballantrae*, porque este personaje opera al margen del bien y del mal y en muchos momentos de la novela se explicita su condición: «Soltó pólvora en su fuego y petardos en su ventana; hasta que el hombre creyó que era el mismísimo diablo»[4]. En fin, habría que citar a Rudyard Kipling, *La litera fantástica*, pero ante todo hay que detenerse en dos autores y además amigos, Henry James y Edith Wharton, su aristocrática admiradora. Del primero (1843-1916) ya sabemos que se dice que quizá haya escrito el mejor cuento de fantasmas de todos los tiempos, *Otra vuelta de tuerca*, aunque Borges, por ejemplo, prefiere otros tres, «La lección del maestro», «La vida privada» y «La figura de la alfombra», porque en ellos muestra que la vida literaria puede ser tan arrebatadora y curiosa como la vida épica. Dado que H. James da para mucho —es uno de los grandes—, yo me voy a quedar con «Sir Edmund Orme», «Los amigos de los amigos» y, sobre todos, «El alquiler del fantasma», que elijo como mi cuento favorito por antonomasia. Diré por qué. Del americano britanizado aquí nos tenemos que limitar a su faceta fantástica, pero es curioso que, ocupando el lugar que ocupa en la historia de la literatura, fuera tan inseguro. Dice E. Wharton de él en su Autobiografía: «... y la sensación de continuo fracaso lo hacía mezquinamente vulnerable al más ligero indicio de crítica, incluso si procedía de quienes con mayor amplitud comprendían sus últimos experimentos en técnica y estilo, y más simpatizaban con ellos»[5]. En fin, el genio. De

[4] Véase apéndice de Luis Martínez de Mingo en R. L. Stevenson, *El señor de Ballantrae*, Anaya, Madrid, 1998, p. 32.

[5] Edith Wharton, *Una mirada atrás*, Ediciones B, Barcelona, 1997, p. 217.

Otra vuelta de tuerca, qué decir. Primero el punto de vista: el narrador recibe de Douglas, que ya ha muerto, el manuscrito que leyó en torno al fuego y donde se cuenta la historia de la institutriz de la mansión. Ya en el capítulo introductorio sabe crear muchísima expectación sobre el amor de la institutriz y las apariciones del fantasma de Griffin: «Si con un niño se le da a la historia otra vuelta de tuerca, ¿qué pensarían ustedes de dos niños? ... Es algo inimaginable. Nada de lo que ustedes conocen se le acerca»[6]. Por supuesto que todos los que van a escuchar la historia se desconectan de su vida moderna: «A los fantasmas no los aleja la aspiradora ni la cocina eléctrica —dice la misma E. Wharton—, sino el ruido y el apresuramiento». Fundamental también es la gradación de la información, la ambigüedad que se va creando, la indefinición y el goteo de sorpresas hasta la última línea, cuando Miles muere en los brazos de la institutriz ante la visión de Peter Quint, que no sabemos del todo si se aparece en la ventana o está en la mente del niño. La acción se desarrolla, por supuesto, en una vieja mansión, aislada como «una gran nave a la deriva» y bajo la influencia de los niños Miles y Flora —él ha sido expulsado del colegio— que ya han tenido otra institutriz que murió no se sabe cómo. El primer destello sucede ya en el capítulo tercero, cuando la institutriz ve desde fuera una figura en la ventana de la torre del edificio viejo: «Existía un secreto en Bly, un misterio como el de Udolfo o un pariente loco»[7]. Ya estamos en la mejor tradición. Al final del quinto ya comparten el secreto ella y la señora Grose, la madre: ¡Es Peter Quint, el antiguo criado muerto! (¿Recuerdan una versión cinematográfica en blanco y negro, con Marlon Brando maduro como criado?). Al comienzo del octavo, mediante diálogos medidos, el lector ya sabe que Peter Quint y la señora Jessel, la antigua institutriz, que también se

[6] H. James, *Otra vuelta de tuerca*, Alianza Editorial, Madrid, 2002, p. 8.
[7] *Ibídem*, p. 41.

aparece, mantuvieron una relación morbosa y que los niños, que estaban muy unidos con ellos y entre sí, son cómplices de las apariciones. Es fundamental colegir la presión subconsciente que las dos apariciones suponen en la institutriz y, por extensión, en su relación con los adorables niños. Aparece también, cómo no, una habitación prohibida que es, lógicamente, donde por la noche mejor se comunica el aura de los aparecidos con los niños (cap. 10). La novela avanza con diálogos ambiguos entre la institutriz y Miles, en los que ninguno sabe hasta dónde sabe el otro, qué oculta y por qué. La cuestión subyacente es saber hasta qué punto están los niños contaminados del mal que representan los antiguos sirvientes o si se decantan del lado de la salvación que representa la narradora. Más adelante, la niña termina aborreciendo a la institutriz y su madre se la lleva de Bly. Por supuesto, que hasta la última línea no se resuelve todo, y esto es que Miles termina verbalizando ante la institutriz la presencia de los dos muertos y, aunque lo protege amorosamente, muere, como sabemos. No es ese ni el final ni el acento que más le ha interesado a Amenábar en su magnífica versión *Los otros*, pero es que, como toda gran obra, permite varias interpretaciones: es literatura. No obstante, es verdad que la tensión está magníficamente lograda, entre otras cosas, por la graduación de la información, pero es que eso ocurre en todos los relatos de James, por eso elijo otro casi al azar que, aunque no goza de tanta fama, sí tiene más humor: «El alquiler del fantasma». También aquí tenemos como personajes, para vencer el escepticismo del lector, a un teólogo, Medford, y a un militar, el capitán Diamond. Cumple todas las condiciones, a mi juicio: ambigüedad hasta el final; los fantasmas como constituyentes de la personalidad; casa grande, vieja, vacía y alejada de la civilización; contado en primera persona, lo que le permite hacer preguntas y crear zozobra, es decir, llevarlo de la mano, temblando por el escenario del miedo; connotaciones psicoanalíticas (moral, sexo, culpa en el interior de la fami-

lia); fuego final como rebelión de los propios fantasmas («El Horla»); final realista y verosímil.

Y dentro de la larga serie de autores especializados que se dedicaron a la *ghost story* en el último tercio del victorianismo, nos vamos a quedar con dos autoras antes de hablar de *Drácula*: Edith Wharton y Margaret Oliphant. La primera (1862-1937) ya fue premio Pulitzer con *The Age of Innocence*, en 1920, de la alta sociedad neoyorquina y vinculada a James; y la segunda (1828-1897), prolífica novelista inglesa y autora de uno de los mejores cuentos de fantasmas que se han escrito, según M. R. James, nada menos. De Wharton, los cuentos seleccionados y traducidos por Francisco Torres Oliver en el volumen *Relatos de fantasmas*, Alianza, 1973, son de obligada lectura por varias razones: sabe crear ambientes de misterio, narra con gran soltura e intercala muy bien los diálogos aunque, claro, no idea tramas tan seductoras como las de su amigo y a veces se le va la mano con los adjetivos y lastra un tanto las narración. «Kerjol» o «El Día de Difuntos» son espléndidos cuentos, por ejemplo. El caso de M. Oliphant es cómo se puede entrar en la historia de la la literatura de terror por un cuento, pero, eso sí, con toda propiedad. «La puerta abierta» es originalísimo por lo que tiene de incitante una sola puerta de una casa abandonada y por cómo ese único elemento se convierte en símbolo suficiente. También porque son dos niños los personajes principales, porque el cuento es tierno, sabe crear una atmósfera de terror, y el fantasma, al fin, es el de un niño que ha sido nada menos que rechazado por su madre: «El muchacho había llegado a casa un día o dos después de la muerte de su madre y, enloquecido por la noticia, se había arrojado al suelo, ante la puerta, llamándola para que le dejase entrar» [8]. Lo único que pretende, pues, es entrar a formar parte de la sociedad, de un colectivo con sentido. Quizá se precipite al fi-

[8] *Antología de cuentos de terror*, tomo II, *op. cit.*, p. 166.

nal, quizá podía haber mantenido más tiempo la tensión, pero resulta muy eficaz y toca algo universal de modo personal. Magnífico.

Drácula

Es evidente que en este repaso a la literatura de terror, por países ganan los escoceses y los irlandeses; Bram Stoker (1847-1912) es de estos últimos. Pertenece de lleno al periodo victoriano aunque sobreviviera 11 años a la muerte de la reina. Como buen vampírico, consumió sus días en un trabajo banal de modesto empleado, mientras que sus noches debieron ser otra cosa: las dedicaba a sus terrores y a sus deseos inconfesables. Como muy bien ha mostrado su mejor biógrafo, Harry Ludlam, su vida aparece vinculada al gran actor, hoy olvidado, Henry Irving: ¿su vampiro? Bram nació en Dublín, tuvo una salud precaria, que mejoró con la gimnasia y el deporte hasta el punto de convertirse en campeón de atletismo. También le dio tiempo de estudiar en el Trinity College de Dublín, por donde también habían pasado Maturin y Le Fanu. A los 20 años conoció al actor, que se convirtió en consejero, amigo y tirano para toda la vida. Bram pasó a ser su secretario porque, al parecer, su personalidad debía ser arrolladora y lo succionó. Entre la obra de Le Fanu, que leyó denodadamente y al que algunas veces imita, y la del actor, marcaron su existencia. De hecho, *Drácula* lo escribió por una apuesta cruzada con Henry, de la que obviamente salió ganador. Se sabe también con certeza que perteneció a la sociedad iniciática «Golden Dawn», a la que más tarde también se inscribirán Arthur Machen, A. Blackwood y Sax Rohmer, entre otros. Es un sociedad para practicar ritos de magia ceremonial y sigue su curso hoy en día. Lo de la sociedad tiene su importancia, puesto que *Drácula* puede explicarse desde un doble periplo iniciático, el de

Harker, lleno de peligros y tentaciones, que conduce a la inmortalidad, y el del conde, ya inmortal, a través del dolor y la soledad del amor incomprendido, para purgar su tristeza. Aparte de que alguien parecido a Drácula existiera de verdad —varias crónicas del siglo XV hablan de un tal Vlad, al que por su crueldad, sus contemporáneos llamaron Draculea («drac» es diablo en rumano)—, el libro remite tanto a *El vampiro*, de Polidori, como a *El festín de la sangre*, de Prest, pero es, sin duda, lo mejor sobre vampiros. Un clásico de todos los tiempos. Hay quien ha sugerido, no obstante, que el conde Drácula puede ser una transpolación de uno de los «Superiores Desconocidos» de la «Golden Dawn», pero más cerca y más probable está la figura de su amigo el actor para tomarlo como eje de su inspiración, porque ni Harry Ludlam nos desvela por qué permaneció toda su vida a su sombra, cuál fue su sexualidad y cuáles sus frustraciones. Lo que sí se sabe es que, al poco de publicarse, se representó bajo la dirección del actor, que se quedó con el *copyright*. El éxito de la novela (1897) fue inmenso. La primera parte, sobre todo, la que transcurre en los Cárpatos, es indiscutible en cuanto a la creación de ambiente de terror, pero ya habían pasado los tiempos de *The Monk*, y *Melmoth* se había impuesto la brevedad de la *gost story* y, aunque había renacido la nueva novela gótica, más de 400 páginas seguían siendo muchas. El género de diario y cartas diversas cruzadas, muy de novela gótica, tampoco ayuda a mantener la tensión, ni es una novela con trama genealógica y personajes que evolucionen como *Cumbres borrascosas*. Resulta irregular: brillante en los múltiples sufrimientos tanto de la heroína como de Harker, y en la de los planes de dominación del diablo muerto; lenta y reiterativa en la segunda parte.

Bram Stoker escribió otras obras, quizá la mejor sea *La joya de las siete estrellas* (1904), pero también escribió relatos breves y una novela, *El cubil del Dragón Blanco*, que es el primer antecedente de *Los mitos de Cthulhu*, que no se

desarrollarían hasta 20 años después. De los relatos destaca uno memorable, «La casa del juez», del que conviene hablar, aunque ya se ha dicho que le debe mucho a «An Account of some strange Disturbances in Aungier Street», de Le Fanu. No es inferior a aquel. Un estudiante, Malcolm, decide irse a un lugar solitario para estudiar sin molestias, allí alquila una casona que resulta ser la de un juez inquisidor. Cuando, por las noches, el estudiante se entrega al estudio en una gran sala de techos descomunales, una enorme rata se desliza por una larga cuerda que viene de las estancias de arriba. Después son muchas más y ya le advierte la casera que allí «los duendes son las ratas y las ratas son los duendes» [9]. Las peleas de Malcolm con los roedores, que resultan ser las almas de los condenados por el juez, y sobre todo con la más grande, que resulta fatal y que es la suya, están muy bien contadas y logran conmover. Aunque se adivina lo que puede pasar, cuando el juez, personificado en un enorme retrato que hay en el desván y que está conectado a la cuerda, aprieta el lazo en la garganta del muchacho y aparta la silla, el relato llega al final, pero se ha hecho corto —20 páginas— y deja una sensación perfecta. El resto de su obra no merece especial atención.

[9] *Ibídem*, p. 221.

De los fantasmas a los mitos

M. R. James como mejor cuentista de fantasmas

Si nos atenemos al esquema global que Rafael Llopis hace de los cuentos de terror de este autor en el prólogo a *Trece historias de fantasmas*[1], veremos que el autor posvictoriano (1862-1936) se sitúa en la cumbre del mismo. A tenor de la clasificación: pre, proto, terrorífica propiamente dicha, neoterrorífica, que desemboca en la ciencia ficción, y metaterrorífica, a partir de 1960, ya en el ilimitado espacio interior del hombre, tendríamos a Poe como precursor, a Le Fanu como escritor plenamente maduro y a M. R. James como máxima figura de la fase central. La siguiente etapa, la neoterrorífica, representada por A. Machen, Blackwood y Lovecraft, se sitúa ya en el primer tercio del siglo XX.

En efecto, la *ghost story* o cuentos de fantasmas alcanza su edad de oro entre 1898 y 1911, que es cuando James escribe lo mejor de su obra, aunque también en 1919 publicó *A thin ghost and others*, y en 1925, *A warning to the curious*. Fue M. R. James filólogo, latinista y preboste del

[1] Véase el prólogo de M. R. James, *Trece historias de fantasmas*, Alianza Editorial, Madrid, 1973, pp. 9-10.

Eton College. Llevó una vida apacible y normal, casi banal, entre manuscritos, bibliotecas y reuniones de profesores. Los *ghost story* los escribió por puro divertimento, pero el hacer los cuentos más realistas, humoristas y salpicados de erudición fue su manera de jugar con el escepticismo del nuevo lector, para después revertirlo contra él. Todo perfectamente calculado, desde la atmósfera al *crescendo*. Véamos cómo explica él mismo al esquema al que se ajustan sus relatos: «Séannos presentados, pues, los personajes con suma placidez, contemplémoslos mientras se dedican a sus quehaceres cotidianos, ajenos a todo mal presentimiento y en plena armonía con el mundo que les rodea. En esta atmósfera tranquilizadora, hagamos que el elemento siniestro asome una oreja, al principio de modo discreto, luego con mayor insistencia, hasta que por fin se haga dueño de la escena»[2]. Técnica que deja bien a las claras que es el protagonista el último en darse cuenta del peligro que le acecha, al contrario que en Poe o Maupassant, pero como en su maestro Le Fanu. De él aprendió precisamente el arte de la sugerencia —no en vano preparó una edición del escritor irlandés en 1923— para no describir todo y sí, en cambio, acercarnos al fantasma por elipsis: el gabán colgado de un árbol, un hatajo de ropa o una alfombra enrollada. Cualquiera de sus *Ghost stories of an antiquary*, «La Rosaleda», «El maleficio de las runas», o de sus *Trece historias de fantasmas*, «El álbum del canónigo Alberico», «El grabado», «¡Silba y acudiré!», etc., nos puede servir para ejemplificar sus tres normas esenciales: marco moderno, fenómenos espectrales malévolos y recelo escrupuloso de la jerga técnica al uso; precisamente esa de la que más tarde abusará su discípulo Lovecraft. Antes del autor de Providence, es obligado citar a algunos célebres cultivadores del cuento de fan-

[2] M. R. James, Prefacio a *The collected ghost stories*, Ed. Arnold and Co., Londres, 1931.

tasmas. Vernon Lee, por ejemplo, seudónimo de Violet Paget (1856-1935), coetánea, pues, de M. R. James. Sus relatos suelen situarse en Italia, donde vivió casi toda su vida, y destilan un sabor a leyenda envuelta en melancolía. «La virgen de los siete puñales» o «El papa Jacinto», son buenos ejemplos. También E. F. Benson (1867-1940), de gran poder aterrador, cuenta con relatos tan escalofriantes como «Habitación de la torre», «Al otro lado de la puerta» y «La confesión de Charles Linkworth». Y, en fin, como sería interminable citar a todos los posvictorianos, nombraremos solo a los imprescindibles: Walter de la Mare (1873-1956), poeta y ensayista también, que en su novela *The Return* nos cuenta cómo el alma de un muerto se alza de la tumba después de dos siglos para apoderarse del cuerpo de un vivo, al que incluso le transforma la cara; W. W. Jacobs, humorista y autor del escalofriante «La pata del mono», el favorito de García Márquez, donde asistimos a otra versión de «El diablo en la botella», de Stevenson, a través de un amuleto indio en forma de pata de mono; al cuento no le falta de nada: nocturnidad, casa aislada, intermediario militar y relaciones de ultratumba. Bueno. Otro es Oliver Onions, autor de «La rubia insinuante», que muchos consideran como el mejor cuento de fantasmas jamás escrito. Por último, y aunque solo sea de modo testimonial, hay que nombrar también a H. G. Wells y a A. Conan Doyle. El primero, al margen de su aportación a la ciencia ficción, de la que ya hablaremos, por «The ghost of fear» y *Thirty strange stories*, y el segundo, querido Watson, por relatos como «The captain of the Pole-Star», un cuento de fantasmas ártico, «John Barrington Cowles», incluido en *Historias del crepúsculo y de lo desconocido*, o por cualquiera de sus *Cuentos de misterio*, «La caja barnizada de negro», por ejemplo, donde, aunque el final es un poco decepcionante, la ambientación, con casa solitaria, habitación misteriosa y voces misteriosas, quizá del «más allá», es perfecta.

Los maestros modernos: arquetipos y mitos

En estos años del comienzo de la Primera Guerra Mundial se produce una de las más importantes mutaciones del cuento de miedo. Obviamente, y como no podía ser menos, esta metamorfosis es solo un aspecto más de las grandes convulsiones y partos que experimenta el arte: Joyce y Faulkner indagan en los abismos del alma y de la sociedad. Surgen la música dodecafónica, el surrealismo, el *jazz* y el cubismo, a la vez que Dashiell Hammett y Raymond Chandler desarrollan la novela policiaca sin traba alguna de violencia y sadismo. Como es sabido, fueron fundamentalmente las teorías marxistas, que dejaban el orden burgués colgado, sin tierra donde apoyarse, y que acababan de producir el nuevo Estado de la Unión Soviética; las tesis de Freud sobre los estratos del alma humana, y la filosofía de Nietzsche, con su demoledor ataque al judeocristianismo, los que produjeron la gran revolución en todos los campos del humanismo. Como veremos en su momento, también la ciencia ficción, apoyada en los nuevos descubrimientos, deja atrás los magisterios de Verne y Wells y se adentra en mundos más o menos improbables, a veces con intención satírica y otras por pura evasión. En medio de todo ese cataclismo, el muerto de los cuentos de terror ya no da miedo, se muere de risa en un rincón y se descompone tras más de un siglo de inercia emocional: ya estaba muy visto; había empezado con Ana Radclife, y desarrollado con Maturin, Polidori y Mary Shelley, pero le había llegado su hora. «El tono ligero y de pomposo romance» —dice Lovecraft—, «lleno de falsas motivaciones, que asigna a cada suceso posible una falsa significación y un desmañado enrevesamiento de motivos, se ve ahora confinado a las más livianas y extravagantes producciones de la literatura de miedo» [3]. A partir de

[3] H. P. Lovecraft, *El horror sobrenatural en la literatura*, *op. cit.*, p. 209.

aquí, el miedo tiene que apoyarse en la filosofía y en la ciencia para resultar verosímil; en la cuarta dimensión, en la existencia de civilizaciones prehumanas, en la suposición de secretos científicos perdidos, etc. Con A. Machen a la cabeza, los nuevos narradores emprenden la tarea de reelaborar los mitos más antiguos y así nace lo que Jacques Bergier llamó, al estudiar al autor de Providence, «Cuento materialista de terror» [4], cuya cima es él mismo y cuya desembocadura es la ciencia ficción.

Por guiarnos por uno de los estudiosos españoles que sin duda más sabe de Lovecraft, Rafael Llopis, digamos que en su famosa edición de *Los mitos de Cthulhu*, en Alianza —21 ediciones desde 1969 al 2001—, él cree conveniente hablar de cinco autores como inspiradores y formadores prelovecraftianos. Por orden de importancia, Lord Dunsany, A. Bierce, Robert W. Chambers, Arthur Machen y Algenoir Blackwood. Aunque no por ese orden, empecemos por Arthur Machen. Nació este autor en Caerleon-on-Usk (Gales), en 1863, y como tantos otros escritores la cultura celta le resultó decisiva. Twyn Barlwn y Mynydd Maen, la Montaña de Piedra, lo marcaron para siempre y lo llenaron de felicidad hasta el final de su adolescencia, que es cuando decidió trasladarse a Londres para ganarse la vida como escritor, donde nunca se adaptó. El hambre y la miseria contribuyeron a hacerle insoportable el choque entre el mundo mítico de su infancia y la vida dura de la gran urbe. Machen se refugió en la sociedad secreta *Golden Dawn*, a la que ya había pertenecido Bram Stoker. Allí revivió las hadas y las ninfas a través de las doctrinas esotéricas del grupo: lo que habitualmente llamamos magia no eran sino auténticos secretos científicos hoy perdidos por nuestra civilización. Esto lo llevó a ahondar en los arquetipos de

[4] Jacques Bergier, «Lovecraft, un gran genio de lo insólito», Rev. *Horizonte*, núm. 2,

Jung y Bachelard y a integrar el horror en el yo; es decir, a aceptar el terror como parte del inconsciente, ya no solo individual, sino colectivo también. Paradójicamente, el místico Machen degrada y desvitúa lo puramente sobrenatural a través de hipótesis seudocientíficas, lo que a la larga resulta ser su gran aportación. Así, en *The Great God Pan* (1894), una joven desarrolla, a través de una operación de cerebro, la capacidad de ver la inmensa y monstruosa deidad de la Naturaleza; al cabo de un año muere. Mucho después, una niña extraña, llamada Helen Vaughan, es enviada al Gales rural, donde vagabundea de forma inexplicable por los bosques. Un niño que la ve enloquece, y a partir de ahí el relato se mezcla con deidades rurales romanas; años más tarde, una mujer de extraña belleza provoca una epidemia de suicidios e inspira a los artistas macabros aquelarres. A través de un remonte por las aguas del tiempo, se sabe que esa mujer es hija de la que sufrió la operación cerebral. Es el retorno del dios Pan. Ahora bien, las coincidencias resultan tan forzadas que no resisten análisis racional alguno y hasta uno de los personajes exclama: «Porque, amigo mío, en caso de que tal cosa fuera posible, nuestra Tierra no sería sino una pesadilla» [5]. Como vemos, esta cita la hace Lovecraft, su más ferviente discípulo, con lo cual nos evitamos redundancias. Menos famosa es la narración «The white people», articulada a través del diario de una niña cuya institutriz es bruja. Esta la introduce en el mundo de las ninfas, «voolas», y lenguajes extraños, le describe malignos encantamientos y, por último, la lleva a un viaje, una tarde de invierno, por las viejas colinas galesas, donde encuentra un ser bello y maligno que la llena de horror. Ella intenta huir pero cae atrapada, aunque antes de morir se envenena e, igual que la madre de Helen Vanghan, capta la espantosa

[5] H. P. Lovecraft, *El horror sobrenatural en la literatura*, *op. cit.*, p. 213.

deidad de la Naturaleza. La niña es encontrada muerta junto a lo que resulta ser una estatua blanca de factura romana, que es reducida a polvo, a martillazos, por los aterrorizados buscadores. También en *The Three Impostors*, concretamente en el episodio «The Novel of the Black Seal», el profesor Gregg llega a la conclusión de que una espantosa raza de extraños seres primordiales aún vive bajo las colinas despobladas de Gales, a través de ellos conoce el miedo cósmico más atroz. En fin, también escribió multitud de cuentos: «El valle oscuro», «La luz interior», «La pirámide resplandeciente», etc. Machen se casó en 1901, en 1922 empezó a publicar su autobiografía y murió en 1947, a los 84 años. Solo en los últimos años de su vida tuvo algo del éxito, cuando ya casi no podía gozar de él. Otro ejemplo casi paradigmático.

Otro autor también inglés, y también vinculado a la sociedad *Golden Dawn* como Yeats, Machen y Stoker, fue Algernon Blackwood (1869-1951). Estudió en varios colegios centroeuropeos y británicos, en su adolescencia emigró a Canadá, donde trabajó desde granjero a director de hotel, pasando por buscador de oro. Luego se hizo periodista y viajó por todo el mundo.

Quedó tan enamorado de los Alpes como de los *Upanishads*. En sus cuentos, sobre todo, se transmite la idea de que sobre nuestro mundo gravita constantemente otro irreal. «Sin tener un notable dominio del embrujo poético de las palabras» —dice de él Lovecraft—, «es el único e indiscutible maestro de la atmósfera sobrenatural... Él, más que otros, entiende cuán completamente algunas mentes sensibles habitan siempre en las fronteras de los sueños, y cuán relativamente ligera es la distinción entre aquellas imágenes sacadas de objetos reales y aquellas provocadas por la imaginación»[6]. Aunque escribió algunos cuentos de fantasmas de

[6] *Ibídem*, pp. 219-20.

tipo tradicional —lo veremos en el capítulo siguiente—, lo que de verdad le atrajo e interesó fue lo arquetípico y numinoso. Como Machen, desdeña el miedo a los muertos y se lanza a los mitos más arcaicos de la colectividad, cuando, supuestamente, no existía conciencia del Yo y, por tanto, éramos un todo con el universo. Muchos de los protagonistas de sus cuentos se hunden en una especie de mágico recuerdo, olvidado ya en la memoria de la especie, que los lleva a una época en la que eran felices y completos; en la que eran *naturales*; es decir, al paraíso terrenal. Es tanto como decir que la nostalgia del paraíso se reproduce subjetivamente en la ontogénesis de cada individiuo. Como en «Antiguas brujerías», pasa en muchos otros: «Sospecho que Vezin fue arrastrado por el remolino de fuerzas originadas en la intensa actividad de su vida pasada, y que vivió de nuevo una escena en la que había tomado parte, como actor principal, hace siglos» [7]. Así que estos héroes de Blackwood no es que deseen morir para conocer esa vida larvaria de tantos muertos vivos de la literatura, sino para participar de la vida mística de la naturaleza, del cabrilleo de la nieve, de la grandiosidad de los bosques. A diferencia de los de Lovecraft, no se sienten atraídos por lo enfermizo de la naturaleza o por los lugares abandonados por el hombre, sino por los vientos purificadores. No obstante, el mismo Lovecraft, tras reconocer su valía, se detiene a hacer recuento de algunos de sus defectos: «El didactismo ético, una superficialidad insípida y ocasional, excesiva longitud, en algunos, y estilo plano y periodístico» [8]. Quizá esto se deba, en parte, a que sus personajes no lo son casi: son entes vagos e indefinidos, como el espíritu del bosque, del valle, de la nieve o de la noche; es decir, lo que queda después de la disolución del yo. No es extraño, por tanto, que encajara tan bien en el espíritu iniciático de la *Golden Dawn*. De entre

[7] *Antología de cuentos de terror*, tomo III, *op. cit.*, p. 181.

[8] H. P. Lovecraft, *El horror sobrenatural en la literatura*, *op. cit.*, p. 220.

su larga obra destacamos «The Willows», «Los sauces», en el que un par de ociosos visitantes descubren misteriosas presencias en una isla desolada del Danubio en medio de una atmósfera de desazón duradera tan bien creada que no recordamos otra mejor. En este caso, además, los extraños seres que se mueven y se esconden en los sauces del Danubio resultan ser más bien extraterrestres. Dos datos destacados más: lo bien que sabe enfrentar las cualidades —razón e imaginación de las dos personas que se internan en el vientre del río, y lo magníficamente que recrea el itinerario de ese río imperial hasta llegar al intríngulis del suceso misterioso; por momentos nos recuerda incluso al Joseph Conrand de *El corazón de las tinieblas*. En fin, «Ancient Sorceries» es otro relato hipnótico acerca de una vieja ciudad francesa donde antiguamente la gente celebraba el aquelarre adoptando la apariencia de gatos. Su extensión óptima está entre las 50 y las 70 páginas. Sus dos novelas, *Jimbo* y *The Centaur*, no pueden, en cambio, ser calificadas como de terror.

Otro precursor importante y reconocido fue Robert W. Chambers (1865-1933), neoyorquino, al que no tratamos al hablar de Norteamerica por ser más de este siglo, al contrario que Ambrose Bierce y su *Diccionario del diablo*. Chambers quedará por su obra maestra, *The king in yellow*, que se compone de una serie de cuentos unidos entre sí porque todos tratan de cierto libro oculto y prohibido —homónimo del del título— donde, al parecer, se alude a secretos espantosos que ya han sido olvidados por el hombre. También aparece la ciudad de Carcosa, Hastur y otras referencias a A. Bierce, y además *The king in yellow* es un antecedente claro del *Necronomicón* de Lovecraft. Todos ellos, al igual que Dunsany, por supuesto, se consideran mutantes del nuevo cuento de miedo, que optaron por la vertiente onírico-arquetípica, frente a otros, como William Hope Hodgson o Abraham Merrit, que prefirieron racionalizar sus fantasías por medio de la ciencia. En fin, Lord Dunsany, fue irlandés de cerca de Dublín, 1878, y murió en

Inglaterra en 1957. Ya vamos viendo la abundancia de irlandeses que aparecen en estas páginas. Irlanda ha sido siempre un viviero de mitos, mantenidos por los bardos y los druidas, y tolerados por la religión católica. Desde la invasión de los vikingos, en el siglo XII se sintieron nacionalistas, y así lo siguen siendo ahora bajo dominio inglés. Tanto Maturin, como Le Fanu o Stoker fueron irlandeses trasplantados a Inglaterra que contaron lo que habían vivido en su infancia de cuentos de hadas y relatos maravillosos, también A. Machen lo hizo con su infancia galesa. Pues bien, con la llegada de Lord Dunsany se puede decir que el rico venero de los mitos irlandeses se integra del todo en la literatura fantástica universal. Nació en el castillo de Dunsany, fortaleza del siglo XIII, del condado de Meath, que ya era rico en leyendas antes de la conquista de los normandos, hasta el punto de que se decía que el reyezuelo que poseyera Tara de los Reyes, ciudad sagrada del condado, se convertiría en rey de toda Irlanda. Por si fuera poco, este aristócrata por antonomasia fue viajero, conversador inagotagle, campeón de ajedrez, cazador de leones y autor de más de sesenta libros, todos ellos escritos con pluma de ave. Sus fuentes literarias no son, como en el caso de Ossian, solo mitos irlandeses precristianos, sino la Biblia, Homero, Heródoto y *Las mil y una noches* pasadas, lo mismo que los anteriores, por el sentido poético del humor, por la magia y la agresividad nacionalista gaélica contra la realidad invasora anglosajona. Quizá sea, como dice Padraic Colum, uno de sus estudiosos, el más fabuloso creador de mitos de la literatura universal: «Como las antiguas literaturas, su obra comenzó por la mitología. Nos contó primero los dioses de los países en que habrían de vivir sus reyes, sus sacerdotes y sus pastores»[9]. En *Los dioses de Pegana* hay dioses para todo: desde el que azuza al gato, al que llora por las cosas rotas. Pero lo mejor de

[9] Padraic Colum, Introducción a *Cuentos de un soñador*, Revista de Occidente, Madrid, 1945, p. 21.

todo es que nos habla de la naturaleza, los ríos, las montañas, con cáustico humor celta. Por ejemplo, para finalizar un cuento de hadas, una vez vencido el dragón, es la princesa la que devora al héroe, mientras la bella hija del malvado príncipe se salva para convertirse en una señora gorda y convencional. La imaginación es inagotable. La palabra «gibelino» le evoca gigantes monstruosos, y Zamora y Carcasona, por sus sonidos, aparecen como míticas, inalcanzables y oníricas. Otras veces se inventa palabras para dar nombre a otras, como más tarde haría Italo Calvino en *Las ciudades invisibles*. Se atrevió incluso con la ciencia ficción, *El cuarto libro de Jorkens*, lleno de desternillantes aventuras. Más que el terror, su nota predominante es la belleza, por supuesto, aunque aparezcan escenas de horror cósmico. No crea atmósfera, como Machen, pero pocos cuentos se hacen insípidos. Vertebra desarrollos lacónicos de sucesos anormales para producir un efecto de horror acumulado. Esa es su aportación. En «Hight at an Inn», por ejemplo, cuenta la historia de cuatro ladrones que han robado el ojo de esmeralda de Klesh, un monstruoso ídolo hindú, y en «The Queen's Enemies» relata la historia de una vengativa princesa que invita a sus enemigos a un banquete subterráneo y hace luego que las aguas del Nilo invadan la cueva. Una variante de Heródoto. En Dunsany destaca siempre la imaginación que envuelve las recreaciones míticas, en cualquiera de sus cuentos, en «The Laughter of the Gods», como último ejemplo, donde nos presenta una ciudad maldita en el borde mismo de la jungla y un laúd fantasmal que es escuchado solo por aquellos que van a morir, como, si recordamos, también pasaba en *La casa de las siete buhardillas*, de Hawthorne.

Lovecraft, por fin

Su figura, su obra y sus continuadores, el «Círculo de Lovecraft», constituyen el culmen y el colofón de esta fusión

moderna de la literatura fantástica y los mitos. Los anteriores quedarán como precedentes porque él solo los superó en vocación y creación.

Su vida

Si, como estamos viendo, hay numerosas biografías estrafalarias en este género fantástico, de Hoffman a Poe, de Potocki a Bram Stoker, nuestro autor no se queda a la zaga. Como sabemos, H. P. Lovecraft nació en Providence (Rhode Island) en agosto de 1890. Su padre fue un viajante juerguista y mujeriego que rehuyó del domicilio conyugal, en parte quizá por el puritanismo de su mujer. Cuando Lovecraft tenía tres años ingresó en un psiquiátrico, donde moriría cinco años después. La madre volcó su neurosis con el hijo y lo educó en el odio al padre y de todos los hombres en general. Le inculcó que no debía jugar con los demás niños, porque eran malos y estúpidos y que él era de pura estirpe británica, extraño, por tanto, al país de salvajes y asesinos en el que le había tocado vivir. Se crio, pues, en un gineceo puritano —su madre y sus dos tías—, sin más horizonte que su fantasía. Todos estos datos son tan determinantes que a los cuatro años el pequeño ya se pasaba las horas muertas en la biblioteca de su abuelo materno leyendo sobre religiones antiguas y primitivas, construyendo altares y remedando ritos exóticos. Todo eso alimentó su personalidad neuropática, llena de pesadillas, manías —solo se alimentaba de dulces y helados, y sentía aversión por todo lo del mar, con el pescado incluido— y sueños atroces que le producían insomnios sin cuento. A los ocho años ya escribía cuentos de terror. Durante su adolescencia vivió enamorado del siglo XVIII, ya que su país pertenecía entonces a la corona británica, pero también porque, como recalcitrante reaccionario, repudiaba su siglo y le seducía la antítesis de racionalismo mecanicista y el Roman-

ticismo. Su vida real fue la de un hombre oscuro, amargado y pesimista: un «extraño» en el presente, ya que no podía ni creer, como Rousseau, en la perfectibilidad del hombre. Siempre creyó en el dogma de la maldad del ser humano, en que nadie es capaz de comprender ni de amar a nadie, y en la imposibilidad de redención. Sus biografos coinciden en que fue un autodestructor enmadrado, que hasta los 30 años no pasó una sola noche fuera de su casa. Lovecraft siempre vivió de noche porque, aparte de que nadie lo veía, tenía sueños grandiosos y terribles que luego conjuraba por escrito. A los 27 años empezó a publicar algunos cuentos, pero fue a los 31 cuando le ocurrieron dos hechos fundamentales en su vida: la muerte de su madre y el descenso brusco de la pequeña fortuna familiar. Se vio obligado a trabajar, y como solo sabía escribir, tuvo que hacerlo por encargo y siempre al borde de la miseria. Eso sí, sus cuentos le granjearon algunos lectores, con los que se carteaba, y eso fue trasformándolo de huraño y misántropo en alegre e incluso entusiasta; al menos por carta. Del estilo dunsaniano de su juventud pasó al realista de su madurez. Se abrió a las ideas de sus nuevos amigos, e incluso viajó. Es más, conoció a Sonia Greene, mujer bella, fuerte, prepotente y diez años mayor que él, en la que seguramente vio a la madre perdida y anhelada. Se casó con ella en 1924 y se fueron a vivir a Brooklyn, pero el matrimonio apenas le duró tres años. De nuevo cayó en la amargura y la misantropía y así murió cuando contrajo cáncer en marzo de 1937.

Sus contradicciones básicas

Como ocurrió con tantos otros, la popularidad le alcanzó casi 30 años después, pero lo más interesante son sus contradicciones básicas. Primera, materialismo e idealismo. Él era un ateo puro, pero, desde su racionalidad, sentía como nadie el misterio numinoso del cosmos; sus relatos claman por la necesidad de vivencias sobrenaturales. *Los mitos de Cthulhu*

constituyen en realidad una religión, aunque se disfracen de científicos y materialistas. Son una religión estética, llena de elementos sagrados y terribles. Una religión bárbara y cruel, llena de horror arquetípico. Asi pues, su estrecha razón, la pérdida del control de sus pensamientos y sentimientos, le pareció siempre un peligro mortal; es decir, la locura le aterraba. Otra contradicción es la que tenía entre su amor y su horror al pasado. Como los románticos, al amar un pasado muerto, Lovecraft amó la muerte misma. Esta, y todo lo que la muerte conlleva —desintegración, putrefacción—, le inspiraban el mismo horror que la locura, así que era a la vez necrófago y necrófilo. Como perteneciente al pasado, se sentía aislado y muerto, pero necesitaba el calor para notarlo. El cuento «El extraño», del que él mismo ha hablado como de una autobiografía simbólica, es el mejor ejemplo en este punto. En él el narrador comienza haciendo referencia a la infancia, coloca el lugar de nacimiento en un castillo horrible, lleno de pasadizos oscuros y techos altísimos y dice que en el «exterior... solía yo tenderme durante horas y soñar con lo que leía en los libros; y apasionadamente me imaginaba a mí mismo en medio de alegres muchedumbres» [10]. Recordemos cómo, tras arduas pruebas, logra escapar del castillo y cómo posteriormente llega a otro, cubierto de hiedra, donde hay una reunión de gentes extrañamente ataviadas. Lo que podía haber sido el encuentro con la humanidad se convierte en el enfrentamiento con la más «inconcebible, indescriptible y execrable monstruosidad». Aunque al final se recupera del susto, reconoce que «ya sé para siempre que soy un extraño, extraño en este siglo y entre aquellos que todavía son hombres». Ahí mismo se esconde otra de sus contradicciones, la de su íntima convicción de que es un ser distinto a los demás y, por el contrario, su necesidad de comunicarse. Seguía siendo «el extraño», pero formó el «Círculo Love-

[10] *Antología de cuentos de terror*, tomo III, *op. cit.*, p. 309.

craft». Otra gravísima contradicción era la formada entre sus simpatías por los fascismos crecientes, su odio a los pobres, «esa horda italo-semítico-mongoloide», y sus aspiraciones humanitarias y pacifistas. Y en fin, por último, como señala Rafael Llopis, mientras que «la sola alusión al sexo lo ponía enfermo y jamás fue capaz de abordar cuestiones de este tipo... En algunos de sus cuentos se insinúan muy veladamente relaciones incestuosas con antepasados» [11]. Este horror sexual estaba íntimamente relacionado con su racismo neurótico, que contrasta claramente con sus aspiraciones humanitarias y pacifistas. Son suficientes, aunque quizá se pudieran esbozar más.

Su obra

Toda ella presidida por la soledad cósmica, por la visión de horrores apocalípticos. Se distinguen tres periodos: gótica, onírica y realista. En la primera, que corresponde a su infancia y adolescencia, el autor imitó a los autores de novelas góticas del siglo XVIII y, sobre todo, a Poe, también a N. Hawthorne: caserones, escalinatas, porches, etc. Algunos de esos textos se han publicado muchos años después de muerto y no tienen el menor interés.

A la etapa onírica pertenecen sus primeros relatos publicados en vida, cuando con veintitantos años vivía bajo la férula del gineceo y se pasaba las horas muertas leyendo libros místicos, de religiones primitivas y de profecías malditas. El Poe de «Silencio» y de «Sombra» se impuso al de «Valdemar» y «El gato negro». Fue también cuando quedó poseído por Lord Dunsany, aunque Lovecraft le añadió el terror. Sus relatos están llenos de ciudades y comarcas exóticas, de monstruos y bestias como los Gules, los Vampiros de Pies

[11] Rafael Llopis, *Historia natural de los cuentos de miedo*, *op. cit.*, p. 234.

Rojos, las Alimañas de la Noche, los Gugos de boca vertical y los Dholes, que mueren al ser expuestos a la luz. Algunos de los mejores son «Los gatos de Ulthar», «Más allá del muro del sueño» y «Celephais», pero es cada lector quien se tiene que hacer su propia antología, como siempre. Y queda, por último, una etapa que podemos llamar realista por contraste con las otra dos y siempre dentro del mundo mítico-fabuloso de Lovecraft. Arranca desde el momento en que murió su madre, de su apertura al mundo y de la formación posterior del «círculo de Lovecraft». Es cuando da con el «cuento materialista de terror» e incluso deriva hacia la ciencia ficción. Es, en conclusión, la etapa de las *Narraciones de Nueva Inglaterra* y de *Los mitos de Cthulhu*. En las *Narraciones*, «Las ratas en las paredes» u «Horror en Red Hook», domina el terror más descarnado, mientras que los *Mitos* se componen de elementos oníricos racionalizados. Ya se ha dicho que los *Mitos* constituyen una religión en sí, con sus profetas y sus libros canónicos, con sus lugares sagrados y su hagiografía, pero una religión en la que no creyó, por supuesto, ni su propio creador; es decir, fue siempre ficción. Una ficción colectiva que inició Lovecraft con «La ciudad sin nombre» y «El ceremonial» y que continuaron, desde Derleth y Ashton, hasta Long. La idea parte de que mucho antes de que apareciese la vida en la Tierra hubo unos seres, llamados Primordiales o Primigenios, que no eran ni estrictamente espirituales ni tampoco lo que solemos llamar materiales. Al iniciarse la vida humana, y aquí no se puede hablar de 35.000 ó 40.000 años, porque estamos en la pura ucronía, estos seres fueron arrojados de nuestro universo tridimensional a extraños espacios, desde donde siguen acechándonos. Como algunos, en ocasiones extraordinarias, han logrado interferir en nuestros asuntos como diablos, dioses o apariciones, hay seres humanos que han creado sectas secretas para darles culto. Hasta incluso han nacido seres híbridos, producto de las relaciones carnales entre las dos especies. El primer Primigenio es Cthulhu, que

yace muerto en la ciudad submarina de R'lyeh; también está Azathoth, que es un dios idiota y ciego, ¿el diablo?, que está sentado en un trono negro; Hastur, el Inefable, vive cerca de Carcosa; Ithaqua, «El Que Camina Sobre El Viento», está desterrado en los desiertos árticos; en fin, «Los Perros de Tíndalos» —invención de F. B. Long— acechan más allá del espacio-tiempo, está «El Que Aúlla En La Noche», «El Morador De Las Tinieblas», etc., hasta el catalán Joan Perucho se permitió escribir unos relatos «Amb la tècnica de Lovecraft». El que se inventó los dioses Arquetípicos, rivales de los Primordiales, fue August Derleth, quien también sistematizó los mitos en dos bandos maniqueos al modo de las fuerzas del Bien y del Mal. Toda esta mitología se apoya en libros, como hemos dicho, que van desde *El Necronomicón*, *De vermis mysteriis*, el *Daemonolorum* o los *Cantos de Dhol*, inventados por Lovecraft y sus amigos, hasta el *Libro de Dzyan* o *De masticatione mortuorum in temulis*, que tienen existencia real. Por supuesto que, como corresponde a toda religión, hay profetas, hagiógrafos, lugares místicos y peregrinaciones.

Los relatos del autor que se refieren a los Mitos son trece, desde «La ciudad sin nombre» a «El morador de las tinieblas», a los que hay que sumar las aportaciones sobre todo de los citados Frank Belknap Long, August Derleth y Clark Ashton Smith, y otros de varios autores del «Círculo» que van de Robert Bloch y Henry Kuttner a J. Ramsey Campbell, que se encargó de trasplantar los Mitos a Inglaterra. Es tan compleja y tan rica la interrelación que, como una malla ucrónica y utópica, se va tejiendo entre todos los elementos de este mundo que, por sí solos, constituyen una literatura autónoma y suficiente. Decir, por tanto, que se pueden hacer oposiciones como entre Cthulu —agua— y Cthugha —fuego—; ithaqua y Hastur —aire— y Shub-Niggurath —tierra—; o como la que ha hecho Lin Carter, los Primordiales y los Dioses de la Tierra, no es sino una incitación más a que el lector se sumerja en este mundo y haga la suya como un amigo más del «Círculo».

Adyacentes y continuadores

Así como la figura y la obra de Lord Dunsany fue decisiva para el joven Lovecraft, hay otros autores contemporáneos del irlandés que incluso están más cerca que él de la fantasía heroica aunque, por haber sido descubiertos después, no tuvieron mucho que ver en la formación del género. Son Eric Ruecker Eddison y James Branch Cabell.

Este último publicó, ya en 1921, su gran obra, *Jurgen*, en la que crea un mundo mágico donde se entremezclan innumerables mitos de la humanidad. Ahora bien, así como en Dunsany todo está presidido y dominado por el elemento onírico, en Cabell lo que puede es la intención crítica y satírica: se vale de los mitos para poner en solfa la sociedad en que vivió y, como un Rabelais, como un Sterne, fustiga sin piedad allí donde el otro solo busca evasión. Eddison es sobre todo bélico. Su principal obra, *La serpiente Uróboros*, cuenta una guerra mítica entre los Demonios y los Brujos. Al igual que Dunsany, mezcla dioses de ciclos mitológicos diversos e incluso algunos héroes sacados de los libros de historia. El libro forma parte de una tetralogía —junto a *Mistress of Mistresses*, *A fish dinner in Memison* y *The Mesentian gate*—, aunque la relación entre ellas es casi anecdótica. Había que citarlos, no obstante, como pioneros en la formación del género de fantasía heroica, también llamado «de espada y brujería», aunque el más fecundo y gran integrador fuera Robert Erwin Howard, también autor de cuentos del ciclo de Cthulhu e inventor de grandes héroes como Conan, Almuric y Salomon Kane. Su labor quedó truncada por al estallido de la Segunda Guerra Mundial, que hibernó el género. Como además murió prematuramente, su labor la continuaron Fletcher Pratt, Fritz Leiber, Michael Moorcock y un largo etcétera de imitadores y aficionados. El género, no obstante, quedó acuñado tal y como lo pensó R. Howard y se puede definir así: «Se trata de un tipo de relato fantástico

cuya acción trascurre en un mundo imaginario —a veces nuestro planeta como en otros tiempos se supuso que era o como acaso sea en un futuro remoto, a veces otro universo u otra dimensión— donde la magia es eficaz y todos los hombres son poderosos, todas las mujeres bellas, todos los problemas simples y todas las vidas aventureras» [12]. Cada libro de este género suele llevar incorporado un mapa mágico del país en cuestión donde se desarrolla la acción. Aquí brilla con luz propia, entre una nube de escritores insignificantes, J. R. R. Tolkien (1892-1973), que nació en Sudáfrica, fue profesor de lengua y literatura inglesas en Oxford, y que escribió *El señor de los anillos*, como él mismo dijo, para aliviar los horrores de la guerra. Relata la lucha de héroes, elfos y sus aliados contra Saurón, señor de Mordor, y los suyos. Es, como los críticos han puesto de manifiesto, una transposición mítica de la Segunda Guerra Mundial y, sin duda, un monumento de la literatura universal. También escribió otros libros, desde *The Hobbit* (1937) y *Tree and Leat* (1965), hasta *The Silmarillion* (1977), que se publicó ya póstumo. Él solo dijo a propósito de sus obras que «no nacen de la observación de las hojas de los árboles ni de la botánica o la ciencia del suelo; crecen como semillas en la oscuridad, alimentándose del humus de la mente: todo lo que se ha visto o pensado o leído, y que fue olvidado hace tiempo» [13].

Esta escuela, o una rama de ella, para ser más exactos, que se divulgó y se generalizó en los sesenta, se fundió ya en los setenta con la ciencia ficción, dando origen a lo que los norteamericanos llaman *sciencie-fantasy*, corriente a la que se sumaron autores como Algis Budrys, *The Amsirs and the iron thorn*, y Frank Herbert, *Dune*, entre otros. No obs-

[12] L. Sprague de Camp, Introducción a *Conan the Conqueror*, de R. E. Howard, Lancer Books, Nueva York, 1967.

[13] J. R. R. Tolkien: Véase el prólogo a *El señor de los anillos*, I, Ed. Minotauro, Barcelona, 1977.

tante, lo que está apareciendo repetidas veces y requiere, por tanto, un tratamiento detenido es el género de la ciencia ficción, propiamente dicho, que tiene que ver con muchos aspectos de la obra de Lovecraft, y será tema del capítulo correspondiente.

De los detectives a la magia negra

FRENTE a los autores del capítulo anterior, que han enriquecido el campo de la épica mediante historias cada vez más irreales, surgen otros que siguen insistiendo en torno a los fantasmas tradicionales y que, además, se esfuerzan en darles verosimilitud apoyados en toda clase de teorías seudocientíficas y seudofilosóficas. Este es ahora el elemento distintivo frente a los que no buscaban ningún apoyo verosímil que no fueran los sueños. En principio nos encontramos con dos líneas de desarrollo. La primera, auspiciada en torno a la revista *Society for Psychical Research*, que ha tratado de justificar de todos los modos posibles que ni los muertos se mueren del todo ni para siempre y que, por tanto, se puede seguir en contacto con ellos, y las novelas policiacas de lo oculto. El tono de las colaboraciones de la revista es doctoral y científico, con absoluta pretencisón realista, falto de humor y de efectos literarios para buscar la más supuesta seriedad objetiva. Todo este soporte creó nuevos lectores y oreó los ámbitos de los fantasmas posvictorianos. Así nace lo que podemos nombar como «relatos verídicos»: informes de los investigadores para la revista espiritista, testimonios de particulares sobre hechos inexplicables, artículos sobre las obras de Flammarion y Lombroso, etc. Son re-

latos abiertos, que no tienen la redondez de un texto literario, porque pretenden descifrar la realidad, y en los que predomina el testimonio directo. Son, por ejemplo, los *Libros de fantasmas*, de Shane Leslie y de Lord Halifax, las recopilaciones de fenómenos extraños de Elliott O'Donnell y los numerosos volúmenes agrupados según la geografía, *Fantasmas de Irlanda, Casas embrujadas de América*, etc.

Mucho más interesante, desde el punto de vista literario, son los cuentos de detectives, la novela policiaca de lo oculto. Es obvio que este género resulta de la fusión entre los cuentos de miedo y la novela policiaca. Su creador es el escocés Sir Arthur Conan Doyle (1859-1930), espiritista y talentoso creador. Nacido en Edimburgo, aunque en el seno de una familia de católicos irlandeses, estudió medicina y llegó a ejercerla hasta 1890. Saltó a la fama en 1892 cuando el *Strand Magazine* le publicó *Las aventuras de Sherlock Holmes*, con el episodio titulado «Un escándalo en Bohemia». Siguió cultivando el género y los éxitos casi hasta el final de su vida, ya que el último fue *El archivo de Sherlock Holmes*, ya 1927. Cultivó también otros géneros, entre ellos el científico, *El mundo perdido* (1912), pero aquí está por las aventuras del Profesor Challenger, quien tiene el mismo rigor que Sherlock Holmes, su misma capacidad científica, aunque los aplica en el más allá. Un más allá realista y hasta materialista, susceptible de investigación, y cuyas leyes el Profesor Challenger y sus colegas se esfuerzan por descubrir. Los relatos de Conan Doyle enganchan desde la primera línea y siguen un esquema que podemos sintetizar así: tras una magnífica presentación de los personajes y de la situación, se crea una trama en la que ocurre un suceso sorprendente e inexplicable que deja a todos los personajes, y por supuesto al lector, en actitud de sabuesos detectives, pues, a todas luces, el inesperado suceso constituye un reto magnífico a la inteligencia. El mismo narrador va ofreciendo soluciones, algunas de lo más ingenioso y rocambolesco, hasta acabar dándonos

ya al final la buena, que resulta ser de lo más inesperado y que se desvelan incluso mediante noticias que acaecen cinco años después. Así ocurre ya, por ejemplo, en sus *Cuentos de misterio*, con «El hombre de los relojes», cuya solución conlleva incluso travestismo, algo inalcanzable para la mente indagadora del lector. En otros casos la solución pasa por un parecido indescifrable entre dos hermanos argentinos, los Lana; dato que, puesto que no lo da al principio, convierte en inalcanzable la clave de «El médico moreno», e incluso ocurre que toda la trama y la situación no son sino el plató para el rodaje de un filme: «El cuarto de la pesadilla». Todo ello no habla sino del gran talento para idear tramas del autor y de lo que le gusta tener en jaque al lector de principio a fin. El éxito que le supuso la novela *El país de la bruma* y los demás cuentos donde el Profesor Challenger descubre, elimina o libera fantasmas, provocó el que muchos otros escritores lo intentasen imitar, si bien todos ellos centraron sus historias en la figura del detective, mientras que ninguno era espiritista como el escocés.

Precisamente entre sus seguidores, e incluso a veces con relatos aún más divertidos, está un autor del que ya hemos hablado ampliamente en el capítulo anterior, Algernon Blackwood. Su detective de lo oculto se llama John Silence, que es un hombre comprensivo y humano, que no solo conoce lo relativo al espiritismo tradicional, sino también toda clase de conocimientos ocultistas, teosóficos y hasta psicoanalíticos, no en vano, como sabemos, formó parte su creador de la sociedad secreta *Golden Dawn*, donde lo que habitualmente consideramos magia no son sino auténticos secretos científicos hoy perdidos por nuestra civilización, secretos solo conservados en las fábulas y en los mitos. Con ese rico material como filón central y John Silence como sabueso, el escritor inglés logra cuentos buenísimos, en nada inferiores a los comentados en el capítulo anterior, a los que, en todo caso, habría que reprocharles el exceso de explica-

ciones confusas con que intenta justificar a los fantasmas. Ah, hay quien ha visto en el doctor Hesselius, de Le Fanu, al antecedente de John Silence; es posible.

Dentro de la larga lista de autores que se han dedicado a este género antes de que desemboque definitivamente en la ciencia ficción, es obligado destacar algunos nombres. Williams Hope Hodgson, creador del detective Carnacki, que hace del ocultismo una ciencia exacta, para lo cual utiliza todo tipo de técnicas y aparatos de laboratorio. Sax Rohmer —autor también de Fu-Manchú y de novelas policiacas sin más— es el creador de Moris Klaw, un tipo petulante y a veces odioso que lo mismo justifica un suceso por causas naturales que por crímenes incomprensibles cometidos por fantasmas. Esta científica imparcialidad la comparte el escandinavo Dennis Wheatley, el creador de Neils Orsen. Otro autor es el mismo August Derleth, ya citado como integrante del Círculo de Lovecraft. Su personaje, Solar Pons, es una especie de Sherlock Holmes imperturbable y muy educado que a veces tropieza con genuinos fantasmas. La lista podría ser interminable, Maurice Limat, Seabury Quinn, Gans T. Field... A través de todos ellos, ya lo hemos dicho, este cauce va a parar a la ciencia ficción, ya que mientras utiliza todo tipo de justificaciones que si no están aceptadas por la ciencia, tampoco le repugnan frontalmente. El límite puede estar cuando el antiguo espiritismo se convierte en la moderna parapsicología.

Una vez llegados aquí podríamos estirar la cuerda incluso hasta nuestros días y hablar también de la literatura de Stephen King, Dean Koontz, etc., aunque dado que también se llega a ellos por otros cabos, es algo que haremos en otro punto.

Miscelánea

Dentro de la enorme mutación que experimentó el llamado cuento materialista de terror a principios de siglo, he-

mos ido dejando fuera de todas las ramas unos cuantos apartados que, en principio, son los que aunaremos en este. En primer lugar tenemos los llamados relatos, en los que el protagonista suele ser una «cosa». Esta ocupa el lugar que le corresponde al fantasma aunque nada tiene de etérea ni espitirual, sino que es sólida y palpable. Su naturaleza está a caballo entre lo sobrenatural y lo natural, a veces resulta letal, pero otras solamente se limita a aparecer y, eso sí, es de muy difícil explicación, a diferencia del fantasma. Puede ser un bulto con más o menos forma antropomórfica que nadie sabe de dónde viene ni qué pretende, puede ser una masa informe hecha de fango y piedras, a veces con rasgos zoomórficos, e incluso algo alejado de todo eso. Los orígenes hay que situarlos en Ambrose Bierce, «The dammed thing», en M. R. James, quien, como ya vimos, resuelve muchas veces sus cuentos, no con fantasmas tradicionales, sino con un montón de harapos, una alfombra arrugada, una maraña de pelos y dientes —¿qué mejor «cosa»?—, un gabán colgado de un árbol o un montón de ratas moviéndose bajo una colcha. También muchos relatos del mismo Lovecraft se resuelven de modo parecido. Y por citar ya a autores que no han aparecido en estas páginas, uno de los mejores relatos es «It», de Theodore Sturgeon, aunque no desmerecen a su lado, por ejemplo, «The underbody», de Allison V. Harding; «Slime», de J. Payne Brennan, y «The water eater», de W. K. Marks. Como muchas otras variantes del cuento de miedo, también esta penetra de lleno y florece en el terreno de la ciencia ficción. Cuando en la «cosa» sobresalen los elementos zoomórficos, e incluso fotomórficos, y por tanto se le puede englobar dentro de lo extraterrestre, es cuando se produce la fagocitación. De cualquier forma, el cuento «Los sauces», de Algernon Blackwood, ya citado, constituye un excelente ejemplo de ambigüedad indefinible entre estos dos géneros, porque, si bien es verdad que se habla de seres extraterrestres, de entes del más allá, lo cierto es que nunca lle-

gan a verlos y que la multitud de patas que parece que sobrevuela y pulula en el exterior, también las podríamos englobar dentro de la «cosa». Otra cosa, sin comillas, serían cuentos como los de Merle Prout y J. G. Ballard, «The house of the worm» y «El hombre iluminado», respectivamente, en los que el cosmos se ve amenazado por una corrupción física que se va propagando a partir de un punto, de forma concéntrica, aunque quizá sea mejor colocarlo ya de lleno en la ciencia ficción.

Hay un grupo numeroso de relatos que no se resuelven mediante el fantasma o la «cosa», ni tampoco mediante algo sobrenatural. Son numerosísimos, desde luego. Entran desde cuentos de Wilkie Collins, «Una cama terriblemente extraña»; W. W. Jacobs, y el ya citado «La pata del mono», que, como vimos, es otra versión de «El diablo en la botella» y los deseos que te concede la posesión del amuleto diabólico, en este caso una pata de mono; Sakí (1870-1916) y su cuento «Sredni Vashtar», que es el nombre de un hurón asesino mediante el que Conradín se termina vengando de Mrs. De Ropp, su tutora; y tantos otros. Este tipo de relatos, trasplantados a EE. UU., han dado origen a infinidad de variedades. Por ejemplo, los de vampiros desmitificados, que suelen resultar locos de cuento. Ahí está «Some of your blood», de Theodore Sturgeon; la novela *Soy leyenda*, y los cuentos «Blood son» y «No such thing as a vampire», todos de Richard Matheson; y, por supuesto, algunos que se internan ya en la ciencia ficción, como los de F. Brown, Bradbury y Charles Beaumont.

Otra rama, degenerativa en este caso, de los cuentos de miedo, son los cuentos sádicos, quizá la más numerosa. En los relatos de Robert Bloch el vampiro se convierte en un monstruo humano ávido de sangre, que en ocasiones mezcla el placer sexual al de matar. Tiene antecedentes, como «The killers», de Hemingway, y «The most dangerous game», de Richard Connell, pero su popularización se ha producido al

nivel más bajo, mezclados con macabras historias de nazis y pornografía. Nada que ver con la ciencia ficción. Del mismo modo podríamos mencionar algunos relatos de niños diabólicos, como «La brujita», de Bloch, que llegan hasta nuestros días y pasan por narraciones tan logradas como *Carrie*, de S. King, ya de 1973, y tantos otras del este autor, hasta *Ojos de fuego* (2000), donde Charlie, una niña rubia, de ojos azules, educada y cariñosa, tiene la facultad de ser piroquinética ya a los siete años. Su problema es que el Servicio Secreto norteamericano ha decidido eliminarla, como ya eliminó a sus padres tras haberlos utilizado en experimentos. Relatos de niños diabólicos que profundizan magníficamente en las relaciones paterno-filiales tiene también Ray Bradbury, ya en el terreno también de la ciencia ficción.

Los cuentos macabros, aunque no sobrenaturales, los han cultivado también grandes autores como William Faulkner, «A rose for Emily», y Woolcott, «Moonlight sonata», y, por supuesto, que si hablásemos de novelas habría que citar algunas de Faulkner, empezando por *¡Absalón, Absalón!*, y *Mientras agonizo*. Todas estas corrientes, sin excepción, estuvieron presentes en una revista hoy mítica, que se publicó de 1923 a 1954, *Weird Tales*. Todo el público lector latente que había en EE. UU. fue catalizado por esta revista que fundó J. C. Henneberger. Él fue quien contrató a Edward Baird, escritor de novelas policiacas, que fue quien orientó la revista hacia el cuento de miedo tradicional, aunque poco después le ofreciera el puesto a Lovecraft, quien lo rechazó por no abandonar su hogar en Providence. La revista pasó por grandes dificultades económicas y fue después de muerta cuando logró el éxito que no había tenido en vida. Para los escritores era un honor publicar allí, siempre bajo la sombra de H. P. Lovecraft, ya que su segundo director, F. Wright, fue uno de los mayores admiradores del de *Los mitos de Cthulhu*. Se divulgaron cuentos sádicos de crímenes, narraciones morbosas, relatos pornográficos y todo tipo de

subliteratura negra. Ella fue la primera revista *pulp*, llamadas así por la mala calidad del papel y, aun así, el resultado final es muy positivo porque, como hemos dicho, en ella se iniciaron las corrientes más audaces de la literatura fantástica contemporánea, por ejemplo, los mencionados Mitos de Cthulhu: Robert Bloch, Donald Wandrei, Robert Howard, etc. Se desarrolló el género de espada y brujería, el de los detectives de lo oculto, la fantasía onírica, cuentos macabros, humor negro y, por supuesto, ciencia ficción. Porque lo que hay que reconocer es que, así como hemos visto que casi todos los subgéneros teminan desembocando en la ciencia ficción, este fue también el destino de la revista. Felizmente, la Editorial Molino Argentina se encargó, en los años cuarenta, de traducir al castellano gran parte de su material en una réplica que se llamó *Narraciones Terroríficas*. El que tenga o se haga con esa primicia inencontrable gozará de los relatos de Lovecraft junto a los de Derleth, Kuttner y Clark Ashton Smith, etc.

Magia negra

Es obvio que la magia negra formó parte de las novelas y relatos de terror a lo largo de toda la época gótica victoriana. Lo que ocurre es que lo que se sustentaba en teorías más o menos serias, a lo largo del siglo XIX y primer tercio del XX, había ido cayendo porque ya nadie creía en ello, retornó en el último tercio del XX como objeto estético. Es decir, se recuperó lo numinoso —lo que queda cuando desaparece la creencia diabólica—, negativo. Como antecedentes inmediatos contamos con el satanismo francés, de Sade a Huysmans, las novelas místicas alemanas de principios de siglo, de Meyrink a Perutz, y la ya reconocida novela victoriana. Los detectives de lo oculto también tienen mucho que ver, claro, aunque, en general, sus pesquisas se desarrollan en re-

latos breves de carácter policiaco y estas son novelas largas en las que predomina la acción; aquellos mantienen un aire realista y estas son declaradamente fantásticas. Eso sí, sobre ambos planea la sombra del mal, aunque mientras los primeros son burgueses y cientifistas, las segundas refunden una protesta contra la sociedad racionalista: la idea del Mal como algo destructivo, algo que viene de la Edad Media, porque solo se vuelve hacia el Diablo quien se siente rechazado por Dios. Eso es la herencia que han recibido las sectas satánicas que hoy proliferan en la sociedad. Aunque el protagonista de estas novelas tome partido por el Bien, se siente atraído por el Mal de modo irresistible.

El precursor inmediato es Abraham Merritt, con su novela *¡Arde, bruja, arde!* La acción corresponde a un relato de aventuras urbanas, pero, entre tiros y gánsteres, surge la práctica de la magia negra y toma cuerpo lo irracional. En otra de sus novelas, *Seven footprints to Satan*, el autor recurre al método de dar explicaciones para justificar la presencia de Satanás en la tierra. Otro de los autores, el ya citado Sax Rohmer, irlandés y creador de Fu-Manchú, como ya hemos dicho, perteneció a la famosa sociedad *Golden Dawn* —Stoker, Machen, Blackwood—. Sus ritos satánicos nos resultan más verosímiles y maléficos. Sus novelas *Brood of the Witch Queen* y *The yellow claw*, por ejemplo, mezclan muy bien lo numinoso y lo policiaco. La cima es este tipo de novela, no obstante, está en el inglés Dennis Wheatley, que cultivó todo género de novelas, desde las de espías a las de amores exóticos. Los protagonistas de sus novelas de magia negra, el Duque de Richleau, el Capitán Sallust, el Conde de Larne, etc., son aristócratas de lo más reaccionario, agresivos y racistas. Sus héroes son siempre rubios, fuertes y millonarios. Enfrente aparecen individuos morenos y bajitos, que tienen ocupaciones siniestras como leer, que al final resultan cobardes, criminales y traidores. Los peores suelen ser nazis y comunistas, los primeros porque entonces esta-

ban en guerra con los ingleses, y a veces, incluso, los malos son negros o judíos al servicio de los nazis. Lo mejor es que tiene talento como narrador y que conoce como nadie las ceremonias y ritos de la magia negra. Si se soporta su ideología, se puede gozar con *The devil rides out*, *Tothe devil a daughter* o *The satanist.* De hecho, el éxito de sus novelas ha producido una catarata de imitadores como Roger Manvell y Fritz Leiber, aunque la que más público ha ganado, debido en parte a la magnífica versión cinematográfica de Roman Polanski, ha sido *La semilla del diablo*, de Ira Levin. Casi todas las novelas del género posteriores llevan alusiones a ella.

Este tipo de novelas, mezcladas con diferentes ingredientes, siguen atrayendo la atención del público de forma masiva, sobre todo a través del fenómeno S. King. Este autor norteamericano (Maine, 1947), autor de *best sellers* tan conocidos como la mencionada *Carrie*, su primera novela, *El resplandor* y *Misery*, también llevadas espléndidamente al cine, es un grafómano, una máquina de libros para masas. Él mismo confiesa que suele escribir 10 páginas al día, en tres meses 180.000 palabras, pero alardea de haberse escrito *El fugitivo*, un libro de casi 300 páginas, en un mes [1]. Ya lo hemos citado en otras secciones de la «Miscelánea» anterior, y es que, realmente, su literatura no se puede asociar a la magia negra , sino al terror sin más. Es más bien el caso de algunos de sus seguidores, como Dean Koontz, que en novelas como *Tinieblas* o *Nocturno*, también *best sellers,* abusan de todos los fenómenos asociados a la magia negra: animismo, vudú, sectas, reencarnaciones, etc., con destacado mal gusto y resultado de éxito. La conclusión que cabe sacar es que hay un gran caldo de cultivo, que la sociedad demanda este tipo de productos y que, lo mismo que se ven-

[1] Stephen King, *Mientras escribo*, Plaza y Janés, Barcelona, 2002, p.169.

dían los folletines al comienzo de siglo, se venden ahora estos *thrillers,* porque una gran masa de lectores necesita creer en el irracionalismo como rechazo a la cotidianidad impuesta por los economistas y los politicos.

Viaje por algunos países: algunos nombres ineludibles

Era inevitable que en este repaso por géneros fueran quedando grandes autores pertenecientes a otros países que, sobre todo después del Romanticismo, han enriquecido enormemente la literatura fantástica. Citaremos solo algunas lagunas, nunca con carácter exhaustivo, porque no es este el propósito del libro. Comenzando por Rusia, nos encontramos con relatos que resisten cualquier comparación con los mejores. *El Viy*, de Nicolás Gógol (1809-1852), que se considera transición del Romanticismo al realismo, es la transcripción literaria de una leyenda popular rusa, bebe del Romanticismo y conserva todo el sabor de los cuentos de miedo tradicionales. *La familia de Vurdalak*, de Alexéi Tolstoi, es un auténtico relato de vampiros. En este caso el vampiro es el padre que retorna a la vida para vengarse de los familiares que habían deseado su muerte. El muerto ataca solo a los que son de su misma sangre, se va alimentando de la sangre de los vivos y acaba exterminando a toda la familia. Otros, como *El misterio*, de Leónidas Andréiev, está más próximo al mundo de Algernon Blackwood que a lo sobrenatural puro. Lo numinoso impregna todo el relato y no parte, como los otros, de las leyendas populares.

En Italia, Dino Buzzati (1906-1972), maestro en la creación de ambientes, tiene el sello de Kafka en su magnífica obra *El desierto de los tártaros*, elogiada por Borges, pero donde resulta más fantástico que simbólico es en *El secreto del bosque viejo,* una breve pieza teatral, y en cuentos como

«El perro que ha visto a Dios», «Dolor nocturno» o «El monstruo», entre tantos. Es un autor de obligada lectura y la pena es citarlo solo de pasada. Otro escritor importante es Tommaso Landolfi, cuya novela *La piedra lunar*, homónima de la de Wilkie Collins, funde una leyenda popular con un onirismo surrealista.

Si queremos aclarar la historia del género en Francia, debemos decir que el término *le fantastique*, definido por críticos como Marcel Scheider y P. G. Castex, abarca a casi todos los grandes nombres de la literatura francesa, desde Jarry, Gide, Aragon y Breton, a Robbe-Grillet y Samuel Beckett. Naturalmente que ninguno de estos autores pretende dar miedo con sus relatos y, por tanto, fuera de ese chovinismo galo, el panorama es bastante pobre. Lo que pretenden Scheider y Castex es hacer equivalente el término *fantastique* al onirismo anglosajón y, claro, desde esa perspectiva la lista se hace inacabable: uno es Julien Gracq y su *Au chateau d'Argol,* excelente novela surrealista en la que no aparecen fantasmas, cámaras secretas ni cadáveres, pero donde el autor, en el prólogo, hace esta confesión: «Ojalá se consigan movilizar aquí las poderosas maravillas de los Misterios de Udolpho, del Castillo de Otranto y de la Casa Usher para comunicar a estas débiles sílabas un poco del hechizo que conservan sus cadenas, sus fantasmas sus sepulcros». Argol resulta ser un homenaje a Udolpho. Otro es Marcel Béalu, por sus libros *La pérégrination fantasque* y *Contes du demi-sommeil*, entre otros. El propio Marcel Schneider por su *Opéra massacre.* Apollinaire por su *L'Hérésiarque et Cie.* Raymond Roussel y su *Locus Solus.* El pánico Topor por su magnífico *Le locataire chimérique*, llevado al cine con éxito por Roman Polanski. Incluso, si seguimos dando pábulo a ese concepto de *le fantastique,* habría que hablar de autores como Claude Seignolle y Jean Louis Bouquet. El primero es antropólogo y en sus obras revela las supersticiones y la parte negra del alma del pueblo:

Contes macabres, *Le Galoup*, *Marie la louve* y *El diablo con zuecos* son algunos de sus mejores libros. Bouquet es superior literariamente a Seignolle. Combina muy bien el onirismo poético con la erudición y el realismo. Su obra se halla recogida en dos volúmenes de cuentos, *Le visage de feu* y *Aux portes des ténébres.*

En Bélgica este *fantastique* especial suele ser más terrorífico que el francés. Michel de Ghelderode, por ejemplo, en sus *Sortiléges et autres contes crépulsculaires* roza la literatura de terror, y Thomas Owen y Jean Ray entran de lleno en ella. El primero, nacido en Lovaina, tiene relatos como «Nocturne», «La soirée du baron Swenbeck», «Au cimetiére de Bernkastel» o «Dans la maison vide», que son obras maestras del género. Otro de sus relatos, «Témoignane», es una propuesta irónica al final del ciclo de aventuras de Randolph Carter, de Lovecraft. El segundo, nacido en Gante (1887-1964), es un personaje legendario: de sangre sioux, marino, contrabandista y pirata. Publicó algunos cuentos policiacos en la célebre revista *Weird Tales*, tradujo del neerlandés y recogió su copiosa obra en cinco tomos que publicó Robert Laffont, en París. Cabe destacar su célebre novela *Malpertuis* y muchos de sus cuentos: «Le psautier de Mayence», «Le dernier voyageur», «La ruelle ténébreuse», etc. Fue comparado con justicia con el mismísimo Lovecraft.

En cuanto a los alemanes, que no han producido tan buenos cuentos como cabía esperar, dado que fueron los grandes del Romanticismo, debido quizá a la falta de humor, hay también nombres destacables. Encontramos a Hans Heinz Ewers, magnífico tratamundo, iniciador del psicoanálisis, excéntrico y pro nazi hasta que estos mismos le prohibieron sus obras. Tiene sus cuentos recogidos en varios tomos, el más importante es *La araña*, y de sus novelas caben destacar *El aprendiz de brujo* y *Mandrágora*, varias veces llevada al cine. Aúna la mejor tradición de Hoffmann, incluidos erotismo y humorismo, con el surrealismo de nues-

tro siglo. Otro autor imprescindible es el también dibujante Alfred Kubin (1877-1959). Nacido en Leitmeritz, entonces perteneciene a Austria, y formado como pintor bajo la influencia de Goya, Brueghel y Odilon Redon, destacó como ilustrador de los cuentos de Hoffmann, Poe y Nerval. Aparte de algunos cuentos, su gran obra es *La otra parte*, angustiosa fábula sobre el poder absoluto y precursora directa de *El castillo* de Kafka. Escrita durante una crisis creativa como dibujante el relato, escrito en primera persona, narra el absoluto exterminio del mundo de los sueños por parte del fenómeno Patera y acaba con esta frase escrita desde el sanatorio: «El mismo amor posee un centro de gravedad que acaba entre cloacas y letrinas. Las situaciones más sublimes pueden ser víctimas del ridículo, el escarnio o la ironía» [2]. Gustav Meyrink (1868-1932) nació en Viena, perteneciente, junto a Werfel, Max Brod y Kafka, a la llamada escuela de Praga, es autor de *El Golem*, que mezcla la leyenda popular con el esoterismo hebreo. Tanto Arnim como Hoffmann conocieron la leyenda, pero Meyrink hizo de *El Golem* una figura que aparece cada 33 años en la inaccesible ventana de un cuarto circular que no tiene puerta, en el gueto de Praga. Esa figura es a la vez el otro yo del narrador y un símbolo incorpóreo de las generaciones judías. Todo en el libro es extraño y, como en el caso de Lewis Caroll, la ficción aquí está hecha de sueños que engloban otros sueños. Escribió otras interesantes obras, como *El ángel de la ventana occidental*, que transcurre en Inglaterra y cuyos personajes son alquimistas, *La noche de Walpurgis* o *El rostro verde*, cuyo protagonista es el Judío Errante. Sus novelas sí pueden considerarse terroríficas, además de alquímicas y cabalísticas. Jung dijo que es uno de los escritores que mejor ha sabido expresar los arquetipos del inconsciente colectivo. Sus cuentos tienen contacto con lo numinoso, pero no se integran en

[2] Alfred Kubin, *La otra parte*, Siruela, Madrid, 1988, p. 369.

la línea de Machen, Blackwood y Lovecraft, que desemboca en la ciencia ficción, sino con la literatura mística de Hermann Hesse, *El lobo estepario* y *Demian*. Y, por último dos autores, el sefardí Leo Perutz, nacido en Praga, aunque más cercano a la literatura fantástica que a la corriente mística de Meyrink. Destaquemos dos obras, *El marqués de Bolívar* y *El maestro del juicio final;* y el judío polaco Isaac Bahevis Singer, autor de una recopilación de cuentos, *Gimpel el tonto*, que escribió en yídish, que aúnan misticismo y sexo, y que recuerdan los cuadros del pintor judío Chagall.

La ciencia ficción

Antecedentes y preparativos

Como suele pasar en tantas disciplinas, aquí también hay opiniones diversas sobre el origen de lo que desde ahora llamaremos CF. Hay quien incluso se remonta al siglo XXVII antes de Cristo, aludiendo al poema de *Gilgamés*, que es la fecha aproximada de su creación. Para otros arranca del siglo XIX europeo y americano, y para los más, entre los que me encuentro, sobre todo es un género de nuestra época. El crítico francés Pierre Versins, en un libro que titula *4.000 ans de science fiction*, es el que la hace arrancar del poema de Mesopotamia y, a través de Píndaro, Luciano, Marco Polo, Swift, etc., la vincula con nuestros días. Otros, un poco más modestos, la asocian con las utopías clásicas: Tomás Moro, Campanella, Swift, Butler, etc., en una aplicación de lo que se ha llamado «precursores *a posteriori*», para luego pasar ya a Jules Verne y H. G. Wells. Por contra, los hay rigurosamente históricos que no comienzan a considerar libros de CF hasta 1927, que es cuando Hugo Gernsback acuñó el discutido término para los entendidos. Naturalmente que, en parte, la diversidad arranca de la dificultad que supone dar con una buena definición del género. Porque quedarse con la de Pa-

blo Capanna: «La CF es la literatura de la imaginación disciplinada» —ya citada en el primer capítulo— y suponer que esta disciplina siempre está sometida a la ciencia, es suponer demasiado. La CF tiene muy poco de ciencia y, por tanto, lo de la imaginación disciplinada se queda en nada. Por si fuera poco, a partir de los años 60 del siglo pasado la CF estalló en corrientes varias: La «New-Thing Fiction», la «New Wave Fiction», la «Speculative Fiction», que hicieron aún más difícil la pretendida definición. Se ha llegado, eso sí, al descarado humorismo, la «Something Fiction», pero nadie se ha atrevido con algo más serio. Así, por ejemplo, Asimov comienza la introducción a su antología a la *Edad de Oro de la Ciencia Ficción* diciendo que esta comenzó cuando John Campbell llegó a ser director de la revista *Astounding Stories*, en 1938, y que llega hasta 1950, pero ni se propone abordar la añorada definición [1]. Sin esos límites restrictivos, por tanto, digamos que muchos de los estudiosos más sensatos ven la CF como una rama de la literatura fantástica —así está incardinada en este estudio— y ven a E. A. Poe como el precedente inmediato e imprescindible. Efectivamente, Poe juega con la ciencia, juega incluso a hacer ciencia en sus primeros relatos policiales —primeros en el mundo—, puesto que la creencia en la ciencia va emparejada también con la fe en la razón. Efectivamente, la forma de pensar del caballero Dupin, también el primer detective de la Historia, gira en torno a la ciencia: a cada actitud física o corporal corresponde automáticamente un pensamiento o un sentimiento; todo está ligado en la conducta del hombre; o sea, todo puede ser reducido a términos racionales. En «La verdad sobre el caso del señor Valdemar» Poe inaugura un tema que será repetido hasta la saciedad por la novela de CF: aplicar indebidamente un descubrimiento científico, en este caso la hipnosis a un

[1] Isaac Asimov: *Obras estelares de la Ciencia Ficción*, Ed. Edisan, Madrid, 1987, p. 9.

moribundo, para detener el proceso de la muerte. También en *Las aventuras de Arturo Gordon Pym*, Poe hace girar el relato fantástico hacia la ciencia ficción, aunque tanto a esta narración como a «El mundo perdido», por ejemplo, de A. Conan Doyle les faltan la técnica y la ciencia como presencia prioritaria. En quien se dan ya todos los elementos juntos, sin discusión, es en Jules Verne, a quien, junto con H. G. Wells, se le considera el padre de la CF. Desde el año 1863, fecha de la primera edición de *Cinq semaines en ballon*, Verne va a imaginar aventuras en escenarios insólitos, la Luna, el centro de la Tierra, el fondo del mar, y para ello va a inventar toda clase de aparatos, que aún no existían en la época, con los que calmar los escrúpulos racionalistas y realistas del lector. La obra de Julio Verne no muestra una actitud uniforme ni mucho menos con respecto a la ciencia. Si comparamos *L'ile mystérieuse*, por ejemplo, con *Les cinq cents millions de la Begum,* vemos que, en la primera, un grupo de hombres que carece de todo menos de cultura científica, logra no solo colonizar la isla, sino apropiársela, conquistarla científicamente, mientras que en la segunda se emplea una herencia fabulosa en la industria de la guerra, en la construcción de una bomba capaz de arrasar una ciudad —germanofobia de la época—. Es decir, el progreso científico es ambivalente y puede advenir en catástrofe de modo casi automático. El mismo Verne publicó una novela al final de su vida, cuando ya se había retirado prácticamente de la vida literaria, que más bien es un largo relato titulado *L'éternel Adam* y que merece al menos un comentario. Cuenta cómo un sabio encuentra un manuscrito, que con gran esfuerzo logra traducir. Se trata de la historia de un grupo de americanos que descubre un nuevo continente desierto después de que el mar haya invadido la tierra. En el barco no falta nada, es un compendio de la humanidad, pero a pesar de todo caen en la barbarie y la humanidad debe comenzar de cero. El sabio es uno más, aunque vive en un futuro imposible de calcular y además lle-

ga a la conclusión de que antes de su civilización hubo otra que no pudo sobrevivir. Es decir, es un Verne pesimista, que ha perdido la fe en la ciencia y en el hombre, opuesto, por tanto, al de *L'ile mystérieuse*.

El otro padre de la CF citado anteriormente, Herbert George Wells, que acuñó el término *scientific roman*, dio un gran paso adelante y desarrolló todos los temas propios del género: viajes por el tiempo, visión de la sociedad futura, utopías y antiutopías, extraterrestres agresivos, etc. Por eso se considera «que si bien Jules Verne abre un camino, es Wells quien por primera vez explora todas las avenidas» [2]. Además, muchas de sus novelas, desde *La guerra de los mundos* a *La máquina del tiempo*, pasando por *El hombre invisible* y *Los primeros hombres en la Luna*, son novelas sencillas, muy fáciles de leer, que no requieren esfuerzo para el lector no intelectual; es decir, son populares, que es una condición importante del género. El contraste entre los dos nos dice que Wells llegó más tarde que Verne a la *scientific roman*, publicó en 1894 *La máquina del tiempo,* pero le superó en el manejo de los temas. Wells llega al final del siglo científico, Verne lo vive. Verne asistió a la eclosión de las ciencias naturales, Wells llegó cuando ya el positivismo se encontraba en decadencia. Verne resulta un escritor lineal. Parte de una premisa y toda la obra viene a ser una explicación o demostración del tema. Wells hace lo mismo, pero a la hora de la demostración le interesan más los efectos imaginativos que el valor de la premisa. Ambos, no obstante, se encuentran encerrados en los límites de la novela científica y, salvo alguna excepción como la de esa novela última de Verne, ninguno de los dos pone en entredicho el progresismo optimista de la ciencia. Para ambos nuestro mundo continúa siendo el mejor de los mundos posibles. Ambos fundaron sendas escuelas y sus temas fueron trata-

[2] Jean Gattégno, *La science-fiction,* PUF, París, 1971.

dos profusamente, pero puede decirse que a partir de 1912, coincidiendo con la publicación de las tres novelas que mencionamos a continuación, la novela científica empieza su decadencia y comienza lo que se puede llamar sin trabas la CF. Las novelas son: *La mort de la terre*, de Rosny l'Aine; *El mundo perdido*, de A. Conan Doyle; y el primer volumen de *Under the moons of Mars*, del norteamericano Edgar Rice Burroughs, el padre del famoso *Tarzán*. En las tres hay contradicciones científicas fáciles de señalar y ninguna de ellas se inspira en descubrimientos reales o proféticos. Es más, en las novelas de Burroughs, los indios son marcianos verdes, los caballos, dragones domesticados, y los vaqueros, exploradores del espacio. Es lo que ocurre en las novelas del *space-opera*, subgénero ampliamente popular creado por él, que ya empezó a publicarse en revistas de divulgación científica, y también en la famosa *Weird Tales*, aunque estas tuvieran un cariz más fantástico. Un poco más tarde, ya en 1926, es cuando Hugo Gernsback, como hemos dicho anteriormente, se inventó el término *science-fiction* y creó la primera revista especializada en dicho género, *Amazing Stories*.

El apogeo del género: la revista *Astounding SF*: Utopías y antiutopías

Retomemos brevemente la llamada *space-opera*, porque sin duda existía antes del apogeo de la CF y no le es ajena. Son novelas como las de Tarzán, como hemos dicho, que no solo es un explorador de la selva, sino también conquistador de mundos extraños y perdidos. También alguna de Jack London, como *La peste escarlata*, con sus ribetes racistas, y por supuesto Henry Rider Haggard, con su obra *She*, una diosa en posesión de todos los poderes imaginables y sobre todo el sexual. Como dice uno de los estudiosos, Juan Ignacio Ferreras, «La CF no se ha defendido o no ha delimitado

las fronteras con la novela de aventuras espaciales porque, en principio, no puede hacerlo... la cuestión se vuelve grave si consideramos que más de uno, y más de dos, de los escritores auténticos de CF practican alegremente la novela de aventuras»[3]. Él mismo señala el caso de Van Vogt, que ha escrito varias obras de CF y hasta media docena que ya no lo son. Y no digamos el estadounidense Poul Anderson, considerado injustamente como escritor de CF cuando resulta que es auténtico representante de la *space-opera* por obras como *Después del apocalipsis* o *La patrulla del tiempo.* Esta última nada menos que con una policía del espacio que tiene la misión de preservar el orden e impedir todo conflicto, precisamente lo contrario del origen y el propósito de la CF. Pero es que no solo son estos, también grandes como Asimov y Bradbury han escrito novelas de aventuras sin más pretensiones. Características como la de que el héroe de la novela de aventuras, aunque se encuentre en conflicto provisional con la sociedad, termina integrándose, en contra del héroe de la CF que parte de un ruptura romántica radical y se encuentra fuera de la sociedad, o la de que las novelas de CF suelen plantear grandes contradicciones de nuestra sociedad, en un futuro utópico, que llevan a la destrucción de la misma, y que nunca plantean las novelas de aventuras, son fundamentales para marcar los límites necesarios. Pues bien, cuando en 1937 el joven físico atómico J. W. Campbell, Jr. se hizo cargo de la dirección de la revista *Astounding Stories*, título que cambió por el *Astounding SF* (Science Fiction), decidió dignificar el género y depurarlo. Consideró las historias de *space opera,* las que se publicaban en la revista *Weird Tales,* como infraliteratura y apostó por una línea tecnológica, cuyos relatos solían publicarse en revistas de divulgación científica. Se hizo con un público

[3] J. Ignacio Ferreras, *La Novela de Ciencia Ficción*, Siglo XXI, Madrid, 1972, p. 49.

más exigente y empezó a publicar relatos inspirados en la literatura de Julio Verne, con predominio del factor *science* sobre el factor *fiction*, y con colaboraciones de jóvenes que luego serían famosos: Williamson, Van Vogt, Hamilton, Asimov. Desde el principio buscó calidad literaria junto al mayor rigor científico posible, algo que no se había hecho desde H. G. Wells. Pidió personajes, lenguaje, psicología y argumentos que asimilasen las grandes utopías habidas desde Platón. Todo en la distancia del relato breve, como tenía que ser, y además que fuera rentable, que llegase al público. Allí publicaron Alfred Bester, Ray Bradbury, Lester del Rey, Anthony Boucher, e incluso Catherine Moore y Henry Kuttner, un matrimonio allegado al Círculo de Lovecraft. En *Nebulosa en Andrómeda*, del ruso Efremov, se reconstruye la utopía de un futuro sin contradicciones sociales ni económicas. Los personajes basan su búsqueda en la ciencia y en la confraternidad. Igual de puros e idealistas son los mundos creados por A. R. Balaiev, considerado el Julio Verne ruso, y en general por los escritores rusos de CF hasta 1957, año de la desestalinización. En general, la CF americana es catastrofista, opuesta a esto, aunque, por ejemplo, el gran Asimov crea en su famosa trilogía, *Fundación*, *Fundación e Imperio* y *Segunda Fundación*, una visión utópica del futuro. A través de la Sicohistoria se pueden prever los derroteros de la humanidad, aunque siempre es posible un mutante, algún individuo que pueda poner en peligro la utopía. También se puede crear utopía cambiando radicalmente el entorno en el que nos desenvolvemos. Así, R. Graves sitúa en el año 3000 la acción de su novela *Seven Days in New-Crete:* la sociedad urbana se ha reconvertido en campesina y los ritos son precristianos. Todo se rige por el amor y se opone al dinero, al maquinismo y a la industrialización.

Después de la Segunda Guerra Mundial aparecieron la guerras atómicas, el fin de nuestra civilización, mutantes horribles y dictaduras terroríficas. Todo muy pesimista y an-

tiutópico: las nuevas armas, los medios de comunicación con su doblez alienante, la mecanización, la sociedad de consumo. La CF fue extrapolando temas con enorme sentido crítico. La primera gran antiutopía parecer ser la novela del ruso Eugenio Zamiatine, *Nous autres*, publicada primero en inglés (1924) y luego en francés (1929). Huido de la Rusia revolucionaria, emplea la novela como arma política contra Lenin. El individuo desaparece ante un Estado Único basado en el culto a la razón. La obra se sitúa en el siglo XXVI, reina el colectivismo y la igualdad más rastrera es absoluta. El protagonista se llama D-503, narra en primera persona y se enamora de la Desconocida I-330, pero la libertad del amor que descubren solo se puede expresar mediante la fórmula «raíz cuadrada de1» que, como sabemos, es un número irracional. El protagonista luchará contra el Benefactor, pero será derrotado, con lo cual todo queda bajo el mismo terror. Evidentemente, Zamiatine parece adivinar el advenimiento de Stalin y, desde luego, que influyó directamente en Huxley y en Orwell. *Brave New Wold*, la novela de Huxley, va más lejos, por supuesto, en el proceso de alineación igualitaria. Recordemos que se determina incluso la composición cromosómica de los hombres y que la sociedad aparece dividida en castas.

Se eliminan las contradicciones internas para facilitar la producción y eliminar conflictos. El autor tiene que sacar de la «Reserva» a un loco que recita a Shakespeare, para que continúe la trama, pero como es lógico en ese mundo acaba suicidándose. Otra antiutopía importante es la del checo Karel Capek, *La guerra de las salamandras* (1935), en quien quizá también influyó Zamiatine. Una raza de salamandras descubierta por un millonario es explotada para trabajar la tierra. Surgen apóstoles de los nuevos esclavos a los que se les intenta educar «humanamente», pero las salamandras acabarán por liberarse por sí mismas por razones vitales, no artísticas. Se ha interpretado como una sátira de Hitler, pero,

en cualquier caso, critica el totalitarismo. En *1984* (1949), de Eric Arthur Blair (George Orwell), nos encontramos la ruptura más radical que plantea la CF: no hay escapatoria posible. ¿Quizá se debió a que Orwell asistió en Cataluña, durante nuestra guerra, a la liquidación física de los anarquistas y poumistas (del POUM) por parte de los estalinistas españoles? Ya en *Animal Farm* imaginaba una fábula en la que los animales se sublevaban contra los cerdos que ocupaban el poder (Stalin y Trotski), pero en *1984*, que en principio recoge el mismo tema que *Nous autres*, va más allá: la ruptura con las utopías románticas inpide cualquier tipo de solución, aunque sea en el futuro. El Big Brother —de macabra actualidad mediática en el cruce de siglos— es el Jefe, el gran catalizador de valores, el vigilante perpetuo. El protagonista intenta vivir su vida, escribir un diario, enamorarse, y todo le resulta inútil. No solo no lo logra, sino que acaba disuelto en el Big Brother, comprendiéndolo y amándolo. La población se sacrifica gustosa por una guerra que quizá ni existe —¿suena, no?—, el ministerio de la guerra se llama del amor y en el nuevo idioma, el angsoc, no cabe matiz ni precisión posible. Es el punto en el que la CF se funde con Kafka, que, si no fuese porque no cabe en ningún género, es Literatura en estado puro, quizá también tuviera que estar aquí.

También junto a las antiutopías surgieron las ucronías, lo que Versins llamó «tiempo arborecente», donde se proponen las «conjeture rationnelle» —conjeturas razonables—, que ante la ceguera de los hombres propone variables «realistas»: ¿qué habría pasado si esto que ha sucedido no hubiese sucedido?

Otros márgenes utópicos

Varios estudiosos de la CF, y entre ellos el ya citado J. Ignacio Ferreras, no creen posible acaparar todos sus

subgéneros en los apartados reseñados y por ello hablan de unos cuantos adyacentes. Así, el «realismo utópico» parece incompatible con la CF, pero vemos que no lo es si tomamos, por ejemplo, *The Midas Plague*, la novela corta de Frederic Pohl, en la que el capitalismo estadounidense es tratado del modo más grotesco. La fórmula es implacable: a mayor producción debe corresponder cada vez mayor consumo. Al ciudadano medio no le queda otra alternativa que consumir, no tiene libertad posible, y a eso se llega, simplemente, mediante la aplicación rigurosa de las leyes del capitalismo en el futuro. Del mismo modo, Ray Bradbury, el de la magnífica *Fahrenheit 451*, nos describe en sus *Crónicas marcianas* cómo nuestros modos de producción en el planeta rojo llevan al exterminio de sus habitantes. Otra sátira interesantísima es la de la serie de relatos de J. G. Ballard, *Bilenium* (1960). El progreso ha sido tal que ya no es posible ni salir al campo, solo existen megalópolis en las que a cada ciudadano le corresponden tres metros cuadrados de terreno, con la amenaza explícita de que cada vez sean menos. El realismo, tanto de este libro como de los anteriores, consiste, pues, en que todos ellos hablan de amenazas y problemas perfectamente vigentes en nuestro mundo actual. Extrapolables, diríamos, en primer grado.

En sentido opuesto, hay otras novelas de CF que se envuelven en idealismos más o menos puros. Así, el americano Daniel F. Galouye, en *Simulacron 3* (1968) idea una máquina con fines de prospección comercial en la que está representada toda la sociedad. El problema pirandeliano surge cuando uno de los habitante programados logra calar en el mundo del especialista y cuestionarle la realidad de su propio mundo. Juego de máscaras y simulaciones que acaba con el asesinato del dios manipulador. Hay otra novela un poco anterior a la de Galouye, *The Man in the high castle* (1962), de Philip K. Dick, que se sitúa en nuestra época,

pero con un resultado opuesto al de la Segunda Guerra Mundial: los Estados vencedores han sido Alemania y Japón. Precisamente son los japoneses los que dominan la industria y el comercio norteamericanos. En la misma novela aparece inmersa una obra de CF, «El Saltamontes que pesa», en la que se dice que la guerra acabó, precisamente, con la derrota de Alemania y sus aliados. El resultado es que el autor se ve incapaz de definir ningún presente real y, lo que es peor, Hitler vive enfermo en un sanatorio, Borman acaba de morir y Goebbels sube al poder; hay una terrible crisis económica y la Tercera Guerra Mundial es inminente. Los dos novelistas mencionados niegan su propia sociedad, se escapan y solo nos abocan en el futuro a la búsqueda de verdades metafísicas, como única posibilidad. Algo parecido podríamos inferir de otra novela de Philip K. Dick, *Ubik*, situada en un futuro próximo. Asistimos en ella a dos realidades, la de los vivos y la de los muertos, que se interfieren mutuamente. Al final no se sabe dónde está la verdadera realidad tampoco, porque los dos mundos aparecen falseados y desrealizdos. En resumen, todo es cuestión de perspectiva y, por consiguiente, en ningún lado existe el punto fijo, que pedía Aristóteles, para mover el mundo.

El último apartado sería el del espiritualismo. Comentaremos primero la novela de Olaf Stapledon (1886-1950) *Star Maker* (1937), en la que el protagonista se diluye en una especie de hiperpersonalidad cósmica. Ante tanto desastre, busca al Creador para pedirle razones y se encuentra con que es constructor y destructor a la vez, tiene dos espíritus opuestos, pero, sobre todo, con que no puede comunicarse con sus criaturas, vive en un «éxtasis helado». También la obra de Stanislas Lem, por ejemplo *Solaris*, explaya este dualismo angustioso, y por citar un último autor, el inglés Clive Staples Lewis (1898-1963), también afronta en su trilogía, *El silencio de la Tierra*, *Perelandra* y *Esta horrenda fuerza*, el problema de la redención del género humano,

nada menos. Con gran fuerza poética busca, a través de los Eldila, plural de Eldil, ángeles superiores que gobiernan los mundos, las alegorías de la rebelión de Lucifer, la caída de Adán en el paraíso, etc., siempre en abierta confrontación con la sociedad establecida o, si se quiere, siguiendo la ruptura romántica que, como concluye J. Ignacio Ferreras, quizá excesivamente, «constituye la sola estructura explicativa de toda la CF» [4]. Se refiere, claro, al contexto del héroe de la CF, y a las mejores novelas relacionadas con esa clave. «Si tenemos en cuenta» —dice— «que el nuevo héroe romántico no se aparta de su universo, al contrario, intenta integrarse, pero que el universo lo rechaza porque su sola existencia, la del mutante, pone en duda primero, y en peligro después, la existencia de ese universo» [5], entenderemos mejor la frase anterior. Cualquiera de los héroes de Van Gogt, que ha acuñado el término «slam» para nombrar este nuevo héroe, nos puede servir de ejemplo. Claro, que el héroe nuevo de la CF no se presenta, al contrario que el romántico, como un protagonista individualizado, sino como un representante de esa nueva colectividad, del nuevo universo: el protagonista de *The world of null-A* (1945), la novela de Gilbert Gosseyn.

La CF terrorífica

Quedaría, por último, reseñar, aunque solo sea, la CF que, en línea con el primer sentimiento de la literatura fantástica, el miedo, busca sobre todo seguir conmoviendo, producir el escalofrío seco en lo más hondo de nosotros. Ahí entrarían todos los relatos que podríamos llamar «*space opera* terrorífica»: aquí los vampiros, zombis o monstruos

[4] *Ibídem*, p. 161.
[5] *Ibídem*, p. 170.

se explican por razones cientifistas como epidemias, meteoritos o explosiones atómicas. Desde luego que tiene antecedentes magníficos como *Frankenstein* o *Doctor Jekyll y Míster Hyde,* y más cerca casi toda la literatura que se publicó en la revista *Weird Tales.* Ahí había extraterrestres como pulpos, mutantes deformes y muertos resucitados por radioactividad. Eran relatos de Murray, de Allison V. Harding, y otros juveniles de Theodore Sturgeon y Ray Bradbury. Cabe citar también *Darker than you think*, de Jack Williamson, magnífica novela fantástica; *The metal monster*, de Abraham Merritt, o *The edge of running water*, de William Sloane, entre decenas de grandes historias que sobre todo buscan despertarnos el escalofrío del terror. En cuanto a la *speculative fiction*, las hipótesis matemáticas de la múltiples dimensiones, las distorsiones temporales o, por ejemplo, la intemporalidad pueden ser el pretexto para narraciones como la de Clark Ashton Smith *The city of the singing flame*, donde nos adentramos en un área primitiva y preverbal. Colin Wilson, en su excelente novela *The mind parasites,* sumerge a sus personajes en su subconsciente y los hace enfrentarse a fragmentos de sus propias personalidades —esquizos— al modo jungiano. Son dos buenos ejemplos, ya viejos, de una literatura que está en pleno proceso, que mantiene secciones especiales en las grandes librerías donde exponer las últimas novedades y de la que, por tanto, por falta de perspectiva, es muy difícil sacar conclusiones y seleccionar títulos.

El Romanticismo español

Generalidades

HABIDA cuenta de que el género de terror que estamos estudiando aparece unido al Romanticimo, lo que cabe preguntarse es qué pasó con este movimiento en España. Y la respuesta, sin ambages, es que llegó muy tarde y apenas tuvo contenido. Si el movimiento fue una reacción contra el racionalismo del Siglo de las Luces, y resulta que a los pocos españoles cultivados los llamaban afrancesados y eran objeto de burla, no podía entrar la Ilustración. En España, la regla general era el analfabetismo, y aun los varones de las clases sociales superiores hacían con frecuencia gala de su incultura, considerándola signo de virilidad. Los intelectuales estaban divorciados del pueblo y los aristócratas seguían siendo misoneístas. Larra dice que España era «una multitud indiferente a todo, embrutecida y muerta por mucho tiempo para la patria...; una clase media que se ilustra lentamente, que empieza a sentir necesidades, que en este momento comienza a conocer que ha estado y que está mal...; una clase privilegiada, poco numerosa, criada o deslumbrada en el extranjero, víctima o hija de las emigraciones, que se cree sola en España y que se asombra a cada paso de verse sola cien

varas delante de los demás» [1]. No es de extrañar que Larra se lamente de que no haya una clase rectora que oriente a las masas —aún a comienzos del siglo XX, Ortega seguía pidiendo lo mismo—, porque, concluye, que esa clase se ve como un «hermoso caballo normando que cree tirar de un *tilbury* y que, encontrándose con un carromato pesado, se alza, rompe los tiros y parte solo». Sin cultura no podía pensarse en nada fantástico porque esto se encontraba enterrado en lo sagrado, las creencias precristianas habían sido deformadas por la religión y la carencia de escepticismo convertía el juego en tragedia. No olvidemos que hemos definido lo numinoso como lo que queda cuando ha desaprecido la creencia. Por otra parte, las pasiones, eje del Romanticismo, habían sido combatidas por la Iglesia y no habían sido atemperadas ni por la Ilustración ni por la licencia. El Romanticismo llegó con los afrancesados, pero en 1834, con *Don Álvaro o la fuerza del sino*, y cuando ya en Francia aparecían los posrománticos. Así que si atendemos a cualquiera de los temas de que se nutrió el movimiento Romántico, revelaremos el erial que fue España. ¿Cómo pensar, por ejemplo, en el concepto de «Naturgeist» alemán. O en la «natura-naturans», principio platónico dinámico, de que hablaba Coleridge, como co-presencia de las cosas a la vez en la mente del hombre y en la naturaleza? Eso equivalía a una inmersión del alma en las montañas y los valles, a una simbiosis inextricable del alma y el paisaje, a un panteísmo pagano. ¿Y qué decir del pensamiento analógico, la «Unidad Cósmica» de la que habla A. Béguin en el capítulo IV de *L'âme romantique et le rêve*? España, debido a su carga de emocionalidad primaria, sirvió de inspiración a tantos románticos como hemos visto, desde W. Irwing a Sade y Mérimée, pero estaba a lustros-luz de asimilar que en el origen del Roman-

[1] Larra, *En este país*, Alianza Editorial, Madrid, 1967.

ticismo está el esoterismo —Von Baader, Swedenborg— y los poetas visionarios como W. Blake: «Tú eres un Hombre. Dios ya no existe. / A tu propia Humanidad aprende a adorar». No hay que insistir mucho, pues, en que no hubo Romanticismo ni literatura fantástica, y en que Larra es la atalaya para poder plantear la cuestión. Recordemos, Larra se suicida en febrero de 1837, con solo 28 años, y no fue solo por Dolores Armijo. La razón última de esta situación está en el orgulloso aislamiento de España en los siglos anteriores, en su cerrazón, en los dos sentidos, y en su empobrecimiento económico elevado al rango de virtud. Así lo ve J. F. Montesinos, en su estudio de la novela en España, donde señala el hecho paradójico de que esta naciera en España y, en cambio, sucumbiera como género en el siglo XVII [2].

Es lógico, la novela necesita de un vasto sector del público que la pida y eso deriva de la revolución democrática. En España no se editan libros que no sean obras piadosas o costumbristas y para los del extranjero está la censura: el *Wherter* es prohibido e incluso *Atala*, de Chateaubriand, porque presenta al catolicismo de forma atractiva y emocional. En 1799 un edicto prohibió la impresión y venta de novelas porque estragaban el gusto de la juventud y se razonaba que si Alonso Quijano quemó las novelas en el *Quijote* es porque eran frívolas y peligrosas. En 1822 Lista escribía: «Hay un hecho cierto e irremediable: la juventud lee y leerá novelas con preferencia a cualquier otro tipo de libros». Efectivamente, los hijos de la incipiente burguesía revolucionaria, como Larra, Espronceda y otros que habían huido a Francia y se ganaban la vida haciendo traducciones, algunas malas y que provocaban la protesta de los puristas, trajeron la renovación: cuando se prohibía un título, el público letrado lo buscaba con afán, y el editor francés, que estaba

[2] J. F. Montesinos, *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*, Castalia, Madrid, 1966.

en la mina, se lo servía encantado. Esta situación perduró hasta el año 1830, cuando Fernando VII tuvo que hacer concesiones a los liberales y los libreros españoles, especialmente los valencianos, inundaron el mercado de novelas lacrimosas y terroríficas. Entoces entró el romanticismo, cuando ya desaparecía como moda del resto de Europa.

Recordemos que en España ya existía una larga tradición de literatura de tema sobrenatural y fines moralizantes: *El conde Lucanor*, los *Sueños*, de Quevedo, el *Convidado de piedra*, los autos sacramentales y, aunque no los podemos considerar literatura de terror, porque su propósito no era producir miedo en el lector escéptico, fue el camino seguido por los escritores para burlar la censura. Así, en la edición de las *Noches lúgubres* de 1819, de Cadalso (1741-1782), se inserta esta nota ideológica imprescindible: «El autor... se proponía el reconocimiento de Tediato, detestando su furiosa pasión, y sirviendo de escarmiento a los jóvenes incautos, para que se precaviesen, no dejándose arrebatar por un amor desordenado» [3]. Al margen de la discusión sobre si fueron o no los amores contrariados con María Ignacia los que lo llevaron a escribir la obra, lo cierto es que esta se basa en una historia que estaba en los romances, «La difunta pleiteada», y que había inspirado ya a Shakespeare, a Lope, a María de Zayas y a muchos más. Cuenta cómo el joven Tediato intenta desenterrar el cuerpo de su amada muerta con ayuda de Lorenzo, el sepulturero, al que ha sobornado. Como el mismo Cadalso dice, la obra está escrita «imitando el estilo de las que escribió en inglés el doctor Young», (*Night Thoughts*) y además de que es todo diálogo —más propio de la argumentación filosófica que del relato—, no pasa de contarnos su frustración por no poder llevar a cabo su propósito. Son tres encuentros con Lorenzo durante tres noches

[3] Ver nota sobre el proceso inquisitorial en J. L. Alborg, *Historia de la literatura española, siglo XVIII*, 1972, p. 723.

que le sirven para aceptar su desgracia con estoicismo. Hubiese resultado «ridículo, de pésimo gusto —con toda la gusanera que se nos había descrito— y, sin duda alguna, no aceptable por ningún censor de la época... ni de ninguna»[4], asegura con su pacatería correspondiente el historiador Alborg. Y también por la censura, cuando, un poco más tarde, Agustín Pérez Zaragoza escribió su *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas* tuvo buen cuidado en añadir: «Colección curiosa e instructiva de sucesos trágicos para producir las fuertes emociones del terror, inspirando horror al crimen, que es el freno poderoso de las pasiones». No por ello frenó las iras de las gentes bien nacidas de la época[5]. Así fue cómo la moraleja traída por los pelos se convirtió en nota característica del escuálido Romanticismo español.

Las obras

Ya sabemos cómo España, junto con italia y Portugal, sirvieron como inspiración a múltiples autores europeos: Radcliffe, Lewis, Maturin, Gautier, Mérimée, Irving, etc., en cambio, en cuanto a la producción propia, la cosa fue raquítica. Es más, se puede afirmar con toda propiedad que si España sirve como paradigma de inspiración romántica es justamente porque no está viviendo su tiempo, porque está fuera de las claves del Romanticismo tal y como se inicia en Alemania y lo entendía Alcalá Galiano, que no Bohl de Faber. Lo que más atrae es todo lo que tiene que ver con la Inquisición y su morboso mundo aledaño. Lo vemos en *The Monk*, la novela de Lewis, en la que Ambrosio, monje español que va de la virtud a la más extrema maldad por culpa

[4] *Ibídem*, p. 730.

[5] *Antología de cuentos de terror*, tomo I, *op. cit.*, p. 207.

del demonio, que adopta la apariencia de la doncella Matilda, y que lo lleva a las cavernas de la Inquisición; también más adelante, en el episodio de Don Ramón, el Marqués de las Cisternas, y su novia ensangrentada. Ocurre, igualmente, en *Melmoth*, sobre todo cuando John recibe la visita del náufrago español, Alonso de Moncada, que ha escapado de la Inquisición, y que con sus historias encadenadas llena el grueso de la páginas del libro. En fin, no es el caso de Washington Irving ni de J. Pierre de Mondiargues y sus bestiarios, pero sí el de E. A. Poe, sin ir más lejos, que termina «El pozo y el péndulo» justo cuando acaban de entrar los franceses en Toledo y, por tanto, la Inquisición pasará a su control. Más complejos son los casos de J. Cazotte y *El diablo enamorado*, porque las peripecias de Don Álvaro y Biondetta, el diablo de múltiples personalidades, no se relacionan con la Inquisición; ni el *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, en la que los gitanos antropófagos de Sierra Morena, en los tiempos supuestos de Felipe V, tienen que ver con lo que había escrito Juan de Quiñones en su *Discurso*. Es la suya una España romántica anterior a la de G. Borrow y Mérimée, en la que se da a entender que existe una vida críptica judeomahometana, que luego alimentará la peregrina idea de Borrow, *The Bible in Spain*. De cualquier forma, todo tiene que ver con un tiempo muerto, estancado, que es el que fomenta las fantasías anacrónicas.

Ya hemos dicho que ni se dio el escepticismo necesario, ni el humor correlativo, por eso se trató lo fantástico en broma —que es otra cosa—, y por eso se lo infantilizó reduciéndolo a cuento popular como había hecho Perrault en Francia doscientos años antes. El primer texto, adelantado no solo para la literatura española sino también para la universal, ya hemos dicho que es «La posada del mal hospedaje», de Lope de Vega, incluido en la novela larga *El peregrino en su patria*, de 1604. La aventura de Pánfilo en una posada encantada contiene todos los elementos que iban a

ser luego característicos del género: la casa deshabitada, el caminante solitario, las advertencias que le hacen y que sirven para crear tensión, etc. Ya dijimos lo que opina de él George Borrow y también por qué no pudo sino caer en el vacío más completo. Vienen luego las *Noches lúgubres*, ya comentadas, y la *Galería fúnebre*, que no se publicó hasta 1831. En el prólogo, donde se inserta la moraleja necesaria, declara el autor que no se proponía «hacer la exhumación de los sueños nocturnos de la sepulcral Rosdeliff (*sic*) ni de los misterios de Udolfo»[6]. Además de que, como vemos, se refiere a la señora Radcliffe, por más que lo pretendiera, la *Galería* no era nada más que una imitación descarada de sus novelas, aunque con tan pobre imiginación, pésimo gusto y ridícula afectación que más bien resultaba una parodia que hoy no da más que risa. Este oscuro escritor romántico, nacido alrededor de 1800, y del nadie sabe más, debió de ser uno de aquellos galeotes de la pluma que hacían de todo, desde libros de cocina a historietas festivas. Sin embargo, Mesonero Romanos dice de la *Galería* que, al menos, fue la única obra divertida publicada en aquellos años literariamente plúmbeos. Es una recopilación de cuentos terroríficos como el de «La princesa de Lipno o el retrete del placer criminal», en el que la hermosa Elvira, joven princesa, es secuestrada por el conde Dourlinski, que es su verdugo. Primero la seduce y la engaña, luego intenta violarla, ante lo que Elvira prefiere la muerte, claro, y ya cuando la persigue para matarla, el conde muere y ella y su ama de llaves logran escapar por los sótanos del castillo. A bote pronto, detectamos que el autor se permite enormes saltos temporales del pasado al presente, que no logra crear atmósfera de miedo y la intenta suplir con apelaciones al lector («Juzga, lector, ¡cuál sería el estado de esta infeliz princesa!»), y que nos dice lo malo que es el conde, pero no nos describe lo

[6] *Ibídem*, p. 207.

que hace. Su valor es que es el único autor de la llamada línea negra porque la blanca se nos presenta envuelta en el ropaje de leyenda maravillosa de los siglos pasados. Son las *Leyendas* o el *Don Juan* de Zorrilla (1817-1893) o *El Estudiante de Salamanca* de Espronceda (1810-1842). Nunca son novelas, y además tienen un propósito moralizador explícito. Eso hace que la negrura que hay en ellas sea fácil de digerir. Además, el Romanticismo ya había sido plenamente aceptado y produce varias obras con presencia de lo sobrenatural. Así, Nuñez de Arce (1843-1903) escribe *Cuentos de la otra vida* y los *Cuentos fantásticos* donde hasta el diablo, cuando aparece, lo hace para dar consejos moralizantes. Mucho más interesante es G. A. Bécquer (1836-1870), que, lleno de sentido del humor, escribió los mejores relatos de fantasía poética de nuestra literatura, si bien dentro de la tendencia blanca. Bécquer está a la altura de los mejores alemanes, ingleses o franceses. El enorme desfase cronológico con respecto a ellos es debido a lo que hemos explicado de la literatura española. Cuando él escribe, el Romanticismo ya no existía en el mundo, pero como persistía casi la misma sociedad, Bécquer tampoco crea escuela; casi como le había pasado a Lope mucho antes. Pero ¿qué tiene, por ejemplo, «El monte de las ánimas», cuáles son sus peculiaridades? Bécquer crea ágiles diálogos que le dan inmediatez a la acción, sitúan al lector entre los personajes. Activa el elemento numinoso sin cebarse en lo mórbido, con contención y, desde luego, presenta fenómenos sobrenaturales sin explicar (la aparición de la banda azul que perdiera Beatriz, una vez muerto Alonso). Se avisa al lector de los peligros de ir al Monte de las Ánimas en su noche, pero nunca llega a lo terrorífico, Bécquer lo envuelve todo en un halo poético: «Tal vez sería un rayo de sol que penetró fugitivo entre la espuma; tal vez una de esas flores que flotan entre las algas de su seno y cuyos cálices parecen esmeraldas». Es un fragmento de «Los ojos verdes» cogido casi al azar. Hace ya muchos

años que T. Todorov ya advirtió la estrecha relación entre lo sobrenatural y las figuras retóricas: estas anuncian aquel a base de un discurso alusivo y analógico que se materializa en la aparición insólita[7]. En el caso de Bécquer es tanto así que no es que la poesía anuncie lo sobrenatural, es que el poeta crea la atmósfera y a partir de ella todo es posible. Además, como no está especialmente obsesionado en producir miedo, ni tiene especial morbosidad, el resultado es el dicho: escribe hermosos cuentos fantásticos de tendencia blanca. Lo mismo podemos hacerlo extensivo a las magníficas cartas *Desde mi celda.* Las cartas fueron apareciendo sin firma, del 3 de mayo al 6 de octubre de 1864, en el periódico *El Contemporáneo*, en la sección «Variedades», y nos consta, como muy bien destaca Darío Villanueva[8], que fueron seguidas con gran atención por los lectores. En cualquiera de ella, la VIII, en la que Dorotea vende su alma al diablo; la VII, en la que, mediante un pacto entre un mendigo y un rey, aparece mágicamente un castillo sobre el cabezo de Trasmoz, o, en fin, la VI, en la que el alma de una bruja apedreada aparece repetidas veces para aterrorizar a la población, nos encontramos las mismas pautas: alguna leyenda o conseja fabulosa de pueblos de comarcas españolas es recreada con magnífica prosa, casi siempre mediante un narrador interpuesto que nos va conduciendo hasta el hecho numinoso, si lo hay, porque en otras cartas solo recrea un ambiente con sabor añejo. El fenómeno queda en el aire, inexplicado por razones naturales y, eso sí, abierto en todo caso a connotaciones de culpas colectivas o individuales.

A Bécquer se le ha relacionado con Poe, pero sobre todo con E. T. A. Hoffmann, aparte de con Heine en poesía, a tra-

[7] T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, París, 1970, págs 80 y ss.

[8] G. A. Bécquer, *Desde mi celda*, edición y prólogo de Darío Villanueva, Castalia, Madrid, 1993, p. 8.

vés de las traducciones de Eulogio Florentino Sanz, claro. Tanto la atmósfera alucinatoria, como la frecuente búsqueda de la confusión entre realidad y fantasía, y la personalidad y el carácter de los personajes, son comunes en ambos, pero hay más. En un reciente libro en el que se rastrea la influencia de Hoffmann en España, se muestra claramente cómo tanto «El rayo de luna» como «Los ojos verdes» son temas cogidos del germano; este concretamente de «Der goldem Topf» [9]. El mismo Cernuda, su gran valedor, reconoce: «Y no es en vano el recuerdo de Hoffmann, porque hay en esas leyendas la misma atmósfera musical del delicioso cuentista alemán, el mismo sutil hechizo. La línea nórdica de Bécquer tiene sus afinidades naturales, si no efectivas» [10]. Comoquiera que sea, la calidad de la recreación es siempre magnífica, y tanto los «Cartas» como las «Leyendas» nos dejan siempre envueltos en un halo sutil, poético y encantadoramente mágico; en ambientes siempre rurales, por supuesto, porque, aunque colaboró en la prensa, nunca fue para reflejar el pulso de la gran ciudad, como Heine con París. Bécquer no sale de una España pacata, impermable a su época y estancada. Recordemos solo que Darwin ya había escandalizado al mundo en 1859 con su *Origen de las especies* y que, solo ocho años más tarde, Marx publicó *El capital*, por los mismos años en los que el escritor sevillano escribía sus *Rimas*.

Otra excepción importante aunque distinta es la del andaluz Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891). Sabemos que fue uno de los mejores novelistas españoles del XIX, *El escándalo*, *El sombrero de tres picos*, etc., y también periodista en la guerra de África de 1859, pero aquí está por sus *Narraciones inverosímiles*, publicado ya en 1882. A juicio de

[9] David Roas, *Hoffmann en España*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002, pp. 204-206.

[10] Luis Cernuda, *Prosa Completa*, Seix Barral, Barcelona, 1975, p. 1274.

algunos especialistas, el mejor cuento de los cinco, «El clavo», «La Comendadora», etc., es «La mujer alta», porque aunque Alarcón es contemporáneo de Bécquer escribe un cuento más moderno que los suyos, más realista, próximo a la *ghost story*, pero a la postre esperpéntico y español. A juicio de Rafael Llopis, el mejor cuento de miedo de nuestra literatura [11]. Veamos las diferencias: Para empezar, como el narrador no ejerce sino de eso, lo numinoso no se disuelve entre la bruma poética, no hay tamiz entre el suceso y el lector. En segundo lugar, como ya es clásico en tantos cuentos de terror, el narrador declara su escepticismo: «No es supersticioso, es positivista», algo que tampoco se molesta en hacer Bécquer. Alarcón sitúa la acción en su tiempo y en las calles activas de un Madrid comercial y, además, tiene humor y cuenta de forma distendida. Aunque la imagen de la mujer alta, huesuda, vestida de negro y con abanico es un símbolo muy manido, habida cuenta de que nos dice al comienzo que acaba de morir su novia, el narrador va graduando muy bien la intensidad de los sucesos, algo fundamental en un cuento de miedo. Está narrado en primera persona, intercala preguntas que van creando expectativa junto a los ágiles diálogos. Además, da pie a pensar que puede ser una mera proyección de la mente: «¡Usted me conocía! ¿Desde cuándo? / Desde antes que nacieras», le contesta la estantigua. Por eso se le aparece cada vez que le va a sobrevenir alguna desgracia y va inquiriendo a los oyentes si creen o no que allá está pasando algo sobrenatural. Cuando al final muere el amigo y se le aparece al narrador la mujer alta, todo queda flotando en la ambigüedad. El mayor acierto es narrarlo en tres escala: la de los oyentes, que somos nosotros, la del amigo muerto y la del narrador intercalado que abre y cierra el relato. Quizá se pueda alegar que no produce miedo, o que no es de los autores que más miedo producen,

[11] *Antología de cuentos de terror*, tomo II, *op. cit.*, p. 170.

pero a cambio está muy bien contado y el resultado último es excelente.

Del Romanticismo a nuestros días

Algunos escritores adscritos al realismo [12] hicieron incursiones más o menos afortunadas en la literatura fantástica pero, en general, lo terrorífico se entendió como una curiosidad rara y, por tanto, todo lo numinoso se reprimió. Aun así, algunos autores folclorizantes consiguen recrear muy bien las supersticiones populares. Es el caso de algunos cuentos de José María de Pereda, de doña Emilia Pardo Bazán y de Juan Valera, autor de «El pájaro verde», que no llega a la categoría de fantástico, pero sí de maravilloso, puesto que los elementos extraños —el pájaro de color esmeralda y sus tres robos, la carta en lengua primigenia, etc.— se dan en un medio que ya es maravilloso: un monarca riquísimo en un país oriental; o sea, todo un cuento. En la G-98 hay que citar a Pío Baroja, sobre todo en su tremenda y documentada *Dama de Urtubi*, donde logra escenas muy vivas, y al primer Valle-Inclán, el de *Jardín umbrío, Jardín novelesco* (1909). Relatos como el de «Mi hermana Antonia» entran de lleno dentro de lo fantástico —nunca del miedo y el terror—, porque lo maravilloso irrumpe en lo cotidiano, no como en el cuento de Valera, y el estudiante Máximo Bretal invoca al Diablo en su ayuda, para lograr el amor de Antonia, e insufla su espíritu a un maléfico gato negro. Máximo es un seminarista, con lo

[12] No nos planteamos aquí ninguna oposición realista-fantástico, porque —tal y como dice Antonio Risco en su *Literatura fantástica en lengua española*, Taurus, Madrid, 1987: «En esa posible oposición dialéctica, no deja uno de enfrentarse con un problema lógico-histórico nada fácil de resolver, con todas las consecuencias epistemológicas que se quieran invocar» (p. 12).

que se produce una inversión de valores muy del gusto de Valle. No es, claro, de lo mejor de su obra ni da miedo alguno, pero al menos tiene algún elemento fantástico.

En este espigamiento en busca de elementos fantásticos inexistentes cabe alguna mención a Carmen de Burgos, «Colombine» y Emilio Carrere (1881-1947). La primera porque suele mantener en su prosa digamos que un halo de «realismo espiritista», y el segundo porque, fuera de toda clasificación, y a través del delirio, se aproxima al arte fantástico popular. No es que se apoye o recree leyendas populares, es que se las inventa sin más y, como resultado, le sale un alma subconsciente de Madrid muy interesante. Su obra es de difícil acceso, casi inencontrable.

Más adelante, cabe hablar de escritores marginales, siempre al margen de las corrientes dominantes, que han abordado temas fantásticos. No es casual que sean gallegos o catalanes, porque los elementos asfixiantes para el cuento de miedo: el realismo, la chata imaginación, la falta de humor y la grave seriedad se derivan más bien de Castilla y de ahí se expanden al resto de la literatura española. Galicia, emparentada, por ser celta y por el clima, con el espíritu de Maturin, Le Fanu, Lord Dunsany —irlandeses—, o Machen, galés, dio a Valle, pero también al gran humorista Wenceslao Fernández Flórez: irónico en sus *Fantasmas*, y melancólico y brumoso en *El bosque animado*, magnífico libro lleno de elementos mágico-fantásticos, aunque solo sea. Otro es José María Castroviejo, que revela arcanos oscuros de los celtas con encanto poético. Mayor aún es Álvaro Cunqueiro, sobre todo por un libro escrito y publicado primero en gallego, *Merlin e familia e outras historias*, Vigo, Galaxia, 1955, aunque su talante también se vea, por ejemplo, en *Un hombre que se parecía a Orestes*, novela con la que ganó el Nadal de 1968. Al igual que Borges, Cunqueiro se dirige a un público cuanto más culto mejor. Como explica Antonio Risco, «para exponer sin equívocos la irrealidad de toda su lite-

ratura, elabora un universo anacrónico y anatópico, autónomo, mítico, pero nutrido de referencias... que perturban soberanamente nuestro mapa y calendario cultural» [13]. En «El gallo de Portugal», por ejemplo, incluido en *Merlín*, un chamán en trance pronuncia el nombre de un animal y al instante don Esmeraldino, un donjuán portugués, se trasforma en gallo y ya gesticula y actúa como tal. Emparentado con él, aunque no desarrollará lo fantástico sino en algún extremo cultural, está Torrente Ballester por su obra *Don Juan*, magnífica. Se dan cita allí desde doña Ximena hasta Heliogábalo, y el mismo Leporello ayuda a su amo a que se bata contra sombras y demonios.

Por otra parte, y por lo bien que mezcla lo histórico con lo fantástico, cabe citar sus *Fragmentos del Apocalipsis*. Y ya fuera de Galicia, el italo-castellano Sánchez Ferlosio (Roma, 1927), con su maravilloso *Industrias y andanzas del Alfanhuí*, que enraizado en la novela picaresca eleva hasta el onirismo mágico las peripecias del muchacho. Aquí ha desaparecido toda mitología o vestigio sobrenatural, no hay hadas, ondinas, trasgos ni demonios, pero es pura fantasía que conecta con la mejor narrativa hispanoamericana, con García Márquez, por ejemplo, y que se sitúa al margen de la Castilla mostrenca. En el extremo opuesto, Cataluña, de clima más benigno, donde algunos autores han cultivado un cuento sin raíces en mitos griegos y ni terribles, sin sangre ni muerte, pero sí abierto a temas anteriores de la novela gótica. Dos son los más significativos, Noel Clarasó (1905-1985) y Joan Perucho. El primero sobre todo por un libro, *Miedo*, en el que adopta las *ghost stories* a paisajes autoctonos con más humor que miedo. Fue un escritor polifacético, que hizo desde libros de jardinería hasta novelas psicológicas, pero, sobre todo, muchos libros de citas y aforismos propios en los que se mezclan por igual el humor y la lucidez. El segundo, más

[13] *Ibídem*, p. 406.

importante, nacido en Barcelona en 1920, es autor de una obra prolija que pasa por el mundo bizantino, la caballería andante, la Francia dieciochesca y la España carlista. Lo dicho sobre Cunqueiro por Antonio Risco vale perfectamente para este autor, que ha sabido recrear en su mundo el mito del vampiro, *Les històries naturals*; el de los universos paralelos, *Llibres de cavalleries*, y hasta los mitos de Cthulhu, *Amb la técnica de Lovecraft*, y *Una nova llum sobre Kulak*. Eso sí, la mayor parte de las veces, cuando leemos cuentos tanto de Perucho como de Cunqueiro, nos queda la sensación de que lo han escrito para regodearse en su arsenal de datos, de que su mundo es un gran panel de correspondencias culturalistas que asfixian la acción y la invención de tramas. Queda sobradamente demostrado que lo conocen todo pero les falta frescura para tentar con ingenuidad la más poderosa emoción de la humanidad, que decía Lovecraft que es el miedo, y no digamos la clase más antigua y poderosa de miedo que es el terror a lo desconocido. Ambos degeneraron en intelectuales y así, cuando, por ejemplo, nos disponemos a gozar con un libro español, el de Perucho, que se titula nada menos que *Los laberintos bizantinos (Un viaje con espectros)*, nos encontramos con que es simple y llanamente el libro de viajes de un intelectual y que de fantasmas y espectros no tiene nada. El que, en cambio, sí fabula, trama historias y describe personajes con todo lujo de detalles es el manchego —Valdepeñas, 1927— Francisco Nieva. Destacado y reconocido dramaturgo, vinculado al postismo, está, sin embargo, poco valorado como novelista.

Y cabe preguntarse si no será por haber renunciado a todo tipo de realismo y, por contra, haber apostado desde el principio por la fantasía. Nieva cultiva una variedad que en los ámbitos universitarios se ha dado en llamar poliparodia y que se puede aplicar perfectamente a libros como *El Viaje a Pentaélica* y *Oceánida*, también a *Granada de las mil noches* y *La llama vestida de negro*. Por suspuesto que ningu-

no de estos libros son ajenos a su Teatro Furioso, donde también aparecen estos personajes y parecidas historias, por ejemplo, en «El maravilloso catarro de Lord Bashaville» o en «Nosferatu». De hecho, al «Teatro de farsa y calamidad», distinto del «Teatro furioso», como al autor le gusta resaltar, se le pueden aplicar todas y cada una de las características de la poliparodia a la que nos hemos referido. Si existieran autores del genero fantástico en España, cosa que cuestionamos en estas páginas, Nieva sería ineludible. La poliparodia que él cultiva consiste en recrear autores, mitos, viajes y referencias del género con toda la ironía y el humor posibles. Cuantos más libros se hayan leído y más fresca tengamos la memoria, más paralelismos encontraremos con *El castillo de Otranto*, *El Monje*, *Melmoth* y los demás. Nieva no pretende engañar a nadie. Desde el principio proclama que el que va a contar la historia es «un personaje de novela, que ha dejado de serlo para escribirla» [14]. El personaje vive en una casona, réplica exacta de las de los cuentos de fantasmas, y cuenta historias de manuscritos que se envían en botellas y de capitanes que están muertos, pero, aun así, reproducen al pie de la letra el paradigma del género. Los mismos nombres de los personajes, Maturin, un jardinero de 170 años, la familia Bashaville, Roger Melville o Míster Wilde, caricatura del escritor, remiten constantemente al género, y sobre todo, no hay página que no sobrenade en la parodia y el humor; eso es la poliparodia. Así, «la orina del capitán Cap era azulada, cosa que revela su mucha educación y cultura» [15], y «Su Majestad la reina Victoria usa solamente dos trajes distintos, siempre los mismos. Uno de calle y otro para la cena y la recepción» [16]. Se le podrá reprochar a Nieva que no inventa nada nuevo, que los recortes con los que

[14] Francisco Nieva, *Oceánida*, Espasa Calpe, Madrid, 1996, p. 15.
[15] *Ibídem*, p. 44.
[16] *Ibídem*, p. 47.

compone las historias de las poliparodias son demasiado patentes, pero este autor, al menos, recrea con frugal imaginación el género y lo hace con una prosa excelente aunque, eso sí, intercalada de anglicismos.

En cuanto a otros más jóvenes, aparte de que su obra esté *sub júdice* y haya que esperar a que se complete, no se atisban grandes valores. Quizá ahora sí, como decía Edith Wharton, a los fantasmas no los hayan alejado la aspiradora ni la cocina eléctrica, sino el ruido y el apresuramiento. Quizá hayamos perdido irremisiblemente la continuidad y el silencio, aunque, quién sabe, de vez en cuando aparece un libro como los *Cuentos del reino secreto*, de José María Merino, ya de 1985, donde encontramos cuentos en los que la realidad emerge de la burbuja del sueño o se funde al mito, sabedora de que forma parte de él. Son cuentos con encanto, que rozan lo mágico. También *Los altillos de Brumal*, de Cristina Fernández Cubas (Arenys de Mar, 1945), que nos hacen volver a temblar mientras leemos, avanzar líneas con el rabillo del ojo pendiente de cualquier sombra movediza. Mejor *Los altillos de Brumal* que *Mi hermana Elba*, que fue el primer libro de relatos de la autora. Otra autora que insiste en el mismo género es Pilar Pedraza (Toledo, 1951), sobre todo en el volumen *Arcano trece. Cuentos crueles*, al que pertenece, por ejemplo, «Mater Tenebrarum», donde Ángela, una vieja-niña al modo de «Aura», el cuento de Carlos Fuentes, ejerce de ensalmadora con el *Elucidario* en la mano. Crea ambiente, se sumerge en el lenguaje de los relatos macabros y está bien empapada de lecturas del género como muestra en otro libro erudito y muy interesante titulado *Máquinas de amar* (Madrid, 1998). Es, por tanto, otra autora que remeda el género y al que, a través de cuentos como este, le rinde homenaje. No se trata —opinamos— de tirar por la calle de enmedio y compaginar *Una antología española de Literatura Fantástica*, Valdemar, 1996, en la que entran más de 30 autores, algunos tan por los pelos como García Pavón, Rosa Chacel,

Pere Gimferrer, Unamuno o Alonso Zamora Vicente, que ni remotamente soñaron con pertenecer al genero de Maturin o Bram Stoker. Claro que todos ellos tienen algún cuento, o fragmento, que se puede relacionar con esta literatura, pero de ahí a clasificarlos como «autores fantásticos» hay mucho trecho. Son cuentos con más o menos imaginación, nunca fantásticos y menos de terror. En todo caso, más cabría decir eso de un autor que ha surgido después, ya en el año 2001, y que aunque ya había publicado otros libros se ha revelado como escritor de éxito con *La sombra del viento*. Se trata de Carlos Ruiz Zafón, Barcelona, 1964, que sorprendentemente se ha convertido en un fenómeno de la literatura popular española. Su novela, que participa del género policiaco y del costumbrismo expresionista, al modo de su conciudadano Eduardo Mendoza, tiene sobre todo que ver con el género de miedo y terror. En decenas de páginas se recrean ambientes macabros, como los del asilo de Santa Lucía y, sobre todo, los del caserón de los Aldaya, en la avenida barcelonesa del Tibidabo, con talento, con humor y originalidad. Claro que resuenan las páginas de la gran literatura gótica y victoriana, incluso se explicitan las pistas, pero es que, además de que las soluciones de la trama resultan verosímiles dentro del relato, la gradación de la información y la exuberancia del imaginario enganchan al lector, lo incitan a seguir leyendo y en ningún momento resultan una sarta de sucesos y fetiches de grandes libros antecesores. Por si fuera poco, la novela contiene también historias de amor porque, por ejemplo, el duelo final se debe a que tanto Fumero como Carax estuvieron siempre enamorados de Penélope, la hija de los Aldaya. Al libro no le falta nada para ser calificado como fantástico: casas malditas, suicidos macabros, el diablo, ataúdes y todo tipo de situaciones propias del género. Lo bueno es que todo tiene una justificación racinal, posible y verosímil. El autor tiende al imaginario de la literatura gótica por inercia, aunque alguna vez cae en situaciones quizá rocambolescas, de-

masiado forzadas, como las del final de la novela con ese enfrentamiento sanguinario entre Fumero y Carax. La clave está en que lo gótico viene muy bien atemperado entre lo policiaco y el relato de costumbres, lo cual arrastra y hace que aquello sea digerible. Claro que es una novela popular, de fácil lectura, pero como los personajes están muy bien trazados y tiene humor a raudales, el libro llega a resultar entrañable. Los errores gramaticales y ortográficos ya son otra cosa, pero, evidentemente, aquí hay un narrador, es escritor de raza y no un remendador de situaciones más o menos antológicas. Merece la pena comprobarlo.

Hispanoamérica

Características generales

En primer lugar hay que destacar, como quizá dijo antes que nadie Rogelio Llopis, que la literatura gótica constituye toda la literatura fantástica anglosajona, mientras que la sudamericana es sumamente ecléctica, no es gótica, y tiene como máximo objetivo ampliar la percepción de la realidad, esto supone el humor, la sátira, el surrealismo, el realismo-mágico, del que habló Alejo Carpentier, el onirismo y lo terrorífico, por supuesto. «Lo fantástico escruta el espacio de adentro: es el comercio del hombre con lo que en él se esconde, su secreto, su alma, su cielo interno», concluye Llopis [1]. En la literatura hispanoamericana, el arte fantástico se nutre de las relaciones simbióticas entre las cosas y el Yo, dejando de lado las relaciones de las cosas entre sí. De ahí surge para ellos lo numinoso; o sea, el arte fantástico es magia pura y lo terrorífico es solo una provincia. Es, pues, más joven, atrevida y amplia. Viene después de la anglosajona, claro, pero la desborda por todos los lados. Está claro que en Hispanoamérica no hay castillos góticos —en Norteamérica

[1] Rogelio Llopis, véase el prólogo en la obra de *Cuentos cubanos de lo fantástico y lo extraordinario*, UNEAC, La Habana, 1968.

estaban en su lengua—, tampoco heredaron ninguna tradición fantástica de la metrópoli, como hemos visto, pero sí que absorbieron mucho más que nosotros las corrientes fantásticas derivadas del Romanticismo. Sobre todo heredaron a Poe y a Hoffmann de Francia y, para reafirmar su independencia, lo mezclaron con mitos populares autóctonos (desde los tigres capiangos a los kakuys). Ahora bien, los primeros autores atraídos por lo fantástico, Rubén Darío, Lugones, Santiago Dabove —al que Borges prologó su único libro— y Horacio Quiroga, no aportan gran cosa a la literatura tradicional. Les falta el eclecticismo, el atrevimiento y la expansión perceptiva a la que hemos aludido. Faltaba Jorge Luis Borges, pero hablemos un poco de ellos.

Antes de *El Aleph*

Parece claro que es en el siglo XIX cuando autores como Leopoldo Lugones y Rubén Darío impulsan el relato fantástico en el continente iberoamericano. Algunos autores venían dando frutos, pero hoy han quedado relegados a segundo plano. Son nombres como Juana Manuela Gorriti, Juan Moltalvo y Eduardo Blanco, entre otros. Los estudiosos, no obstante, coinciden en señalar «El matadero» (1832), de Esteban Echeverría, como el inicio del cuento en Hispanoamérica. En ese relato cruento coinciden el Romanticismo y el costumbrismo, no hay todavía elementos fantásticos. Entre 1870 y 1880 lo sobrenatural vive una primera fase en la que se mezcla el naturalismo científico con el simbolismo, y lo costumbrista con el Romanticismo tardío y el modernismo. Eso, amalgamado en leyendas o cuentos, se ve, por ejemplo, en *Tradiciones peruanas*, de Ricardo Palma. La traducción de muchos de los autores europeos de miedo y terror y el gran interés científico, unido a la astrología, el

orientalismo y la paraciencia (espiritismo y mesmerismo), producen el clima para que se den cuentos como «Tanathopia» (1914), de Rubén Darío, o «Un fenómeno inexplicable», incluido en *Las fuerzas extrañas* (1906), de Leopoldo Lugones. No es el primero un buen relato, pero sí que hay en él un espectro vampiro, un doctor manipulador, John Leen, y un conflicto Eros-Tanatos, que representa el eje de la historia. En cuanto al libro de Lugones ya sí que aparece citado frecuentemente como un libro importante, memorable también para Borges, y que se lee con gusto hoy en día. En ese cuento, un militar que ha viajado hasta la India se tiene que volver víctima del «misterio» porque, por querer convertirse en yogui, se ve poseído por algo de lo que nunca se puede librar. Interesante. Queda luego un escritor mexicano, Amado Nervo (1870-1938), cuya fama se fundaba en su condición de poeta y que, últimamente, ha sido revalorado como cuentista por libros como *Almas que pasan* (1906) o *Cuentos misteriosos* (1921). Un buen relato de este último libro es «Los congelados», un diálogo breve entre un sabio y el narrador en el que se debate de nuevo la inmortalidad. Partiendo de la congelación de un pez, un joven se hiberna para dar tiempo a que crezca una niña de doce años a la que ha prometido matrimonio. Se combinan ciencia, humor, conjetura, misterio e incertidumbre. Curioso.

Le llega ahora el turno, breve como el de casi todos, a un escritor muy poco citado, pero que, sin duda alguna, desempeñó un papel importante en el género fantástico de Hispanoamérica: Eduardo Holmberg (1852-1937). Hijo del alemán barón de Holmberg, que llegó a Argentina para luchar contra la tiranía del general Rosas, fue doctor en medicina con una tesis sobre *El fosfeno*, dedicó su vida a la exploración de la botánica, a la fauna rioplatense y a la divulgación del positivismo de Darwin. Se ganó la vida como profesor y completó todo con la fantasía en literatura. Todo eso le valió el título de «sabio», ya que escribió más de 200 obras, entre

ellas *Las plagas de Egipto explicadas científicamente* (1895). En su producción fantástica combinó la razón y la metafísica, lo esotérico y lo detectivesco, lo científico y lo propiamente fantástico. Destacamos dos, *La bolsa de huesos* (1896), novela corta donde se perfila el género policial, y *La pipa de Hoffmann* (1876), donde ambienta lo fantástico a través de una pipa que supuestamente perteneció a Hoffmann y que produce visiones quiméricas a sus sucesivos dueños. También escribió *La casa endiablada* (1896), primera obra policial de la literatura argentina, donde por primera vez un crimen se resuelve usando el método dactiloscópico creado por el argentino Vucetich[2]. Ya más importante es Horacio Quiroga, que anunque nació mucho más tarde que el anterior, 1878, murió el mismo año, 1937. Quizá fuera por lo que dice de él Augusto Monterroso, «que sabía tanto de cómo escribir cuentos y tan poco de cómo vivir la vida». Efectivamente, suyo es el «Decálogo del perfecto cuentista» (julio de 1927) que, más o menos, dice: I) Cree en un maestro —Poe, Maupassant, Kipling, Chejov— como en Dios mismo. II) Cree que su arte es una cima inacessible. No sueñes en dominarla. Cuando puedas hacerlo, lo conseguirás sin sabarlo tú mismo. III) Resiste cuanto puedas a la imitación, pero imita si el influjo es demasiado fiuerte. Más que ninguna otra cosa, el desarrollo de la personalidad es una larga paciencia. IV) Ten fe ciega, no en tu capacidad para el triunfo, sino en el ardor con que lo deseas. Ama a tu arte como a tu novia, dándole todo tu corazón. V) No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la importancia de las tres últimas. VI) Si quieres expresar con exactitud esta circunstancia: «desde el río so-

[2] Tesis doctoral de Lola López Martín, *El proceso de formación del cuento fantástico en la Hispanoamérica del XIX: E. L. Holmberg*, UAM, Madrid, 2002, p. 197.

plaba un viento frío», no hay en la lengua humana más palabras que las apuntadas para expresarlas. Una vez dueño de tus palabras, no te preocupes si son consonantes o asonantes. VII) No adjetives sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas de color adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él solo tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo. VIII) Toma a tus personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos no pueden o no les importa ver. No abuses del lector. Un cuento es una novela depurada de ripios. Ten eso por una verdad absoluta, aunque no lo sea. IX) No escribas bajo el imperio de la emoción. Déjala morir, y evócala luego. Si eres capaz entonces de revivirla tal cual fue, has llegado en arte a la mitad del camino. X) No pienses en tus amigos al escribir, ni en la impresión que hará tu historia. Cuenta como si tu relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene *vida* en el cuento.

Si nos ha parecido interesante reproducir este catálogo es porque es emblemático y porque, a partir de él, se han producido digresiones varias. Ya no está uno en edad de creer que con una frase ni con diez se pueda abrochar el mundo. Un buen cuento se explica *a posteriori*, sin andar pensando en fórmulas ni teorías, que es cosa de teóricos y profesores. Tanto Silvia Bullrich, en «Refutación del Decálogo del perfecto cuentista» [3], como Cortázar, que señala solo tres aspectos imprescindibles, intensidad, tensión y significación, han discrepado, matizado y acotado a Quiroga, entre otros muchos, pero sigue teniendo mérito que el uruguayo se atreviera a hacer de Dios sobre el monte Sinaí. ¿Qué pasa después con sus cuentos? Quiroga se sitúa para

[3] En *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, Monte Ávila, Caracas, 1993, pp. 371-77.

todos entre el modernismo y los grandes renovadores posteriores, y sus relatos en medio de un peligro de selvas y locuras, entre la muerte y el humor. En «Juan Darién», por ejemplo, una madre a la que se le ha muerto un hijo, adopta un tigre y le enseña a amar. Una serpiente lo encanta y le da forma humana, con lo que puede ir a la escuela y entrar en la sociedad. Pero esta, que repele lo otro, lo diferente, termina expulsándolo a través de un inspector y terminan matándolo como persona, con toda crueldad. Como tigre sigue existiendo y aún tiene posibilidad de elegir entre ser humano o tigre para siempre. Después de constatar qué hacemos los humanos, decide finalmente escribir su epitafio e internarse en la selva. El cuento es sencillo, está muy bien escrito y resulta moralizante. Otro cuento de Quiroga, «El vampiro», está considerado como el antecedente de *La invención de Morel*, la novela de Bioy. El cuento es corto, pero está contado con toda la intensidad que requiere. Tiene diálogos cortos e intensos y además acaba de forma muy optimista. La vida de este primer maestro del cuento hispanoamericano, aunque fue cónsul durante muchos años, está llena de muertes violentas: su padre, su padrastro, sus hermanos, su mejor amigo, su esposa, una hija y, por último, él mismo, que acabó suicidándose. Sus cuentos fantásticos son, además de los citados, «El hombre artificial», «El síncope blanco», y discutiblemente, «El almohadón de plumas».

Y, por fin, el alquimista de la calle Maipú

No sé si todo el mundo sabe que, al menos durante varios lustros, Borges vivió en esa calle de Buenos Aires. No sé si ha quedado claro que el gran momento de la literatura en lengua castellana, su encumbramiento, se ha producido en los dos primeros tercios del siglo XX y que ha llegado, primero a través de la literatura argentina, y después de toda la

hispanoamericana. Y tercero, no sé si va a quedar suficientemente claro que su principal hacedor no es otro que Jorge Luis Borges (1899-1986), el cosmopolita. El autor de *El informe de Brodie* se fraguó en varias lenguas, tradujo a Kafka, leyó con pasión a Chesterton, frecuentó los cenáculos europeos de las vanguardias y supo transmutar en su propio e intransferible crisol tanto el surrealismo como el humorismo, lo insólito como las paradojas del esoterismo chino, el misticismo de la cábala hebrea con los delirios de geómetras y filósofos inexistentes. El resultado es único: un escritor metafísico, que habla una y otra vez de los grandes temas universales, la identidad humana, el destino del hombre, el tiempo, la eternidad, el infinito, el mundo como laberinto y la muerte. Pero un escritor metafísico sin fe alguna, simplemente un fabulador al que no interesa la construcción del personaje ni su psicología, pero que deja a todos y cada uno de los protagonistas de sus cuentos colgados del espacio interestelar y en la absoluta intemperie. Se ha dicho que quizá sea el escritor más influyente del siglo XX. La llamada «escuela argentina» presenta puntos de contacto por contigüidad con «le fantastique» francés; no es terrorífica —ya lo hemos dicho—, nunca gótica, y, aunque es puramente intelectual y aristocrática, posee desde sus orígenes cierto realismo criollo, cierta calidez y una gran capacidad para no tomarse a sí misma demasiado en serio; algo muy borgiano. Así, a partir del cosmopolitismo inicial, va integrando desde las supersticiones indígenas y la crítica social, hasta los elementos telúricos y viscerales del miedo, el odio y la sangre, hasta dar algo cuyo rasgo principal es el eclecticismo.

En cuanto a la obra de Borges, y teniendo siempre en cuenta que lo que busca es la ampliación de las puertas de la percepción del mundo, nunca el horror y menos *per se*, los cuentos más fantásticos de su obra son, quizá, «El Aleph», «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», «Las ruinas circulares» y «La biblioteca de Babel». Si recordamos que, por ejemplo, en el

segundo de ellos lo que se propone es una alucinante utopía, propia de Berkeley, en la que «Las naciones del planeta (Tlön) son congénitamente idealistas. Su lenguaje y las derivaciones de su lenguaje presuponen el idealismo. El mundo para ellos no es un concurso de objetos en el espacio; es una serie heterogénea de actos independientes. Es sucesión temporal, no espacial»[4]; entenderemos hasta qué punto lo que busca obsesivamente el autor es ampliar esos límites del mundo. A Borges se le ha llamado (Mauricio Wacquez) «comentador y antólogo de dios» y él mismo se cansó de repetir que la teología y la metafísica eran ramas de la literatura fantástica («El Dios de Spinoza supera a todo lo inventado por Kafka y Poe, por ejemplo»[5]). Para Borges, la frase en inglés de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius»: «*Copulation and mirrors are abominable,* porque lo multiplican y lo divulgan», es algo sustancial para entender su obra. Muy cerquita de ahí dice que, para uno de los gnósticos, «el visible universo era una ilusión o (más precisamente) un sofisma». Y es algo sustancial porque lo repite de un modo u otro en otros muchos cuentos y poemas, por ejemplo, ese es el final de «Las ruinas circulares»: «Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo». Recordemos que al protagonista lo guía el propósito de soñar un hombre con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad —dice—. En fin, a Borges siempre le rondó esa idea, quiso abarcar, simplificar el mundo desde la metafísica, en el epílogo de *El Aleph* advierte que «las piezas de este libro corresponden al género fantástico»[6], y en el último de los cuentos, el homónimo del título, repite

[4] *Prosa de Jorge Luis Borges*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1975, p. 265.

[5] Charla-coloquio sobre *Literatura fantástica*, Sevilla, 1984, Ediciones Siruela, Madrid, 1985, p. 23.

[6] *Prosa de Jorge Luis Borges*, *op. cit.*, p. 466.

que «Los fieles que concurren a la mezquita de Amr, en El Cairo, saben muy bien que el universo está en el interior de una de las columnas de piedra que rodean el patio central»[7]. Así de fantástico, todo el universo concentrado en un pensamiento: una fe y una piedra.

Al lado de Borges, entrelazado casi en Bustos Domecq, está otro grande de las letras universales, Adolfo Bioy Casares (1914-1999). Bioy abordó y bordeó siempre este género, pero, para ser precisos, en *Historias fantásticas* (1972), *Historias de amor* (1972) e *Historias desaforadas* (1986), donde hay todo una colección de cuentos que él mismo ha calificado como «de imaginación razonada», muy acertadamente. Su obra maestra del género es *La invención de Morel* (1940), que sin duda fue el modelo para *El año pasado en Marienbad*, de Alain Resnais, y otras dos novelas cortas, y también de realidades alucinantes, son *Plan de evasión* (1945) y *El sueño de los héroes* (1954). Si recordamos *La invención de Morel*, donde se narra una extraña historia de amor entre dos personas, que viven en espacios y tiempos incompatibles, y donde se indaga en la soledad y la incomunicación, quizá podamos acordar que Bioy parte de un plan opuesto al de su íntimo amigo: mientras Borges elimina el espacio físico y apuesta por una fábula idealista —Berkeley—, Bioy pretende reducir todo a las imágenes, al modo de percepción, al registro, dijéramos, tanto aquí como en *Plan de evasión*. En esta, echa mano de William James para afirmar que «el mundo se nos presenta como un indeterminado flujo, una especie de corriente compacta, una vasta inundación... La esencia de la actividad mental consiste en cortar y separar aquello que es un todo continuo, y agruparlo, utilitariamente, en objetos, personas, animales, vegetales»[8]. Así que, efectivamente, el plan de evasión de la cár-

[7] *Ibídem*, p. 465.

[8] *Plan de evasión*, Bioy Casares, Edhasa, Barcelona, 1977, p. 151.

cel mental en la que vivimos consistiría en «Operar en el cerebro y a lo largo de los nervios. Operar en los tejidos. Operar en el sistema locomotor»[9], para escapar a otras realidades. Es una propuesta psicodélica, al pie de la letra, y opuesta a la borgiana. En *La invención de Morel* ya decimos que el narrador —cada uno de nosotros—, y los demás, viven en diferentes dimensiones, pero Morel ha inventado una máquina grabadora de imágenes que permite que se conserven en una eternidad rotativa; a los demás personajes, el narrador les resulta como una especie de holografía transparente e invisible. Al final, puesto que se ve muerto, en una soledad irrecuperable, también intenta filmarse para poder comunicarse con los demás y ya, puesto a eso, pide que si alguien continúa su labor lo haga entrar en la conciencia enamorada de Faustina, su amada virtual a lo largo de toda la novela. Bioy no recurre a la visión de Dios ni a nada metafísico; para el narrador, también los demás son muertos, para ellos, el narrador no existe. Tanto en *Plan de evasión* como aquí, la acción se desarrolla en una isla metafórica, la forma de comunicar nuestras conciencias aisladas pasa por cambiar el sistema de grabación, por tener un mismo código de percepción de la supuesta realidad. Mientras eso no cambie, todo son intersecciones fantásticas, proyecciones ilusorias que producen el amor, el desamor, el odio, el éxito y la fe en el más allá. Bioy juega con máquinas y transgresiones científicas —como lo hizo Mary Shelley— mientras Borges se va a la metafísica. Ambos son imprescindibles en la historia del género.

En la larga lista de autores que podemos citar a continuación los hay que han destacado como grandes novelistas y otros que sobre todo son cuentistas, aunque hayan intentado la larga distancia, como Felisberto Hernández y Arreola. En todo estudio sintético o antológico, y este tiene mucho

[9] *Ibídem*, p. 153.

de esto, se producen ausencias injustas, pero, aun así, hay que correr el riesgo. Empecemos por un autor al que sobre todo se le cita como historiador, *Historia de la literatura hispanoamericana*, E. Anderson Imbert (1910-2000). Fue profesor en las Universidades de Michigan y Harvard durante muchos años, pero también es autor de *El grimorio* (1961) y *El gato de Cheshire* (1965), que él mismo describe como «una colección de brevísimos casos improbables pero posibles en un mundo tan libre como la imaginación» [10]. En el relato «El fantasma», por ejemplo, se nos hace ver qué es la muerte, el reino de la soledad absoluta. Al no haber nadie en el mundo de los vivos que nos atraiga con la fuerza del cariño, al no haber esperanza, el alma muere, pasa a ser un fantasma en el silencio sideral. Otro gran autor argentino que ha escrito un largo relato sobre el terror y la locura es Ernesto Sábato (1911). El «Informe sobre ciegos» es la tercera parte de *Sobre héroes y tumbas,* ocupa más de 135 páginas y nunca la crítica ha estado tan de acuerdo en que es una pieza maestra. Podrá dudarse del conjunto de la novela pero no del Informe. La parábola sobre la secta de los invidentes es un descenso a los infiernos, contado en primera persona e intercalando sus dudas en medio de la zozobra a medida que avanza en su investigación. Algo que se ha calificado como de apocalipsis de nuestro tiempo, a ras de suelo y en plena cotidianidad. El narrador da por descontada su propia muerte y confiesa no haber sentido nunca afecto por nadie. El relato resulta verosímil a cada paso porque está narrado desde un punto de vista realista, con gran agudeza psicológica y alusiones constantes al ciudadano común que somos todos: «Un hombre grande, una persona que ha leído a Hegel y ha participado en el asalto a un banco, ahora estaba en un sótano de Buenos Aires, a las cuatro y media de la

[10] Oscar Hahn, *Antología del cuento fantástico hispanoamericano, siglo XX*, Editorial Universitaria, Santiago, 1990, p. 232.

madrugada, frente a una puertecita donde suponía que habitaba una seudomodista al servicio de una logia secreta» [11]. Junto a esto, intercala pesadillas horrendas que le sobrevienen por desmayos o por los poderes mágicos de la ciega hierofante, como el del capítulo XXII, en una barca y sobre una especie de laguna Estigia controlada por seres invisibles, de noche, y con pterodáctilos que planean sobre él, lo rozan con sus alas gelatinosa y amenazan con arrancarle los ojos. Parece claro que Sábato vertió aquí lo mejor de su subconsciente y, desde luego, lo hizo bajo la perpetua amenaza de la muerte, como corresponde a los grandes relatos del terror psicológico. Magistral.

Un autor único, que aparece en todas las antologías, aunque siempre por unos pocos cuentos, porque resulta muy irregular, se llama Felisberto Hernández, (1902-1964), uruguayo. Comenzó a publicar en 1925, pero solo a partir de la aparición de sus *Obras completas*, en la década de los 70, alcanzó el reconocimiento. Las recopilaciones de *Nadie encendía las lámparas* (1946) y *La casa inundada* (1960) contienen cuentos memorables en todo tiempo y lugar:

Véanse «El balcón», «El cocodrilo», «Las Hortensias», «La casa inundada», «Menos Julia», «El acomodador», etc. Felisberto crea espacios donde fluye la vida cotidiana en la que el sujeto se mueve al margen de cualquier código referencial. Italo Calvino djo de él que «es un irregular que escapa a toda clasificación y encasillamiento; pero a cada página se nos presenta como inconfundible» [12]. Vivió en la escasez, dando conciertos por provincias, era glotón, y pasó por varios matrimonios que acababan siempre en brazos de su madre. El día de su entierro, su cadáver estaba tan hin-

[11] *Sobre héroes y tumbas*, E. Sábato, E. Sudamericana, Buenos Aires, 1975, p. 309.

[12] *Antología del cuento fantástico hispanoamericano, siglo XX, op. cit.*, p. 236.

chado que reventó la caja. En un breve prólogo de 1975 Cortázar aclara algunas cosas muy significativas: «Al igual que los eleatas, Lezama y Felisberto se conectan con las cosas porque de alguna manera todo es *cosa* en ellos, palabras o muebles o pasiones o pensamientos son a la vez tangibles e inefables, sueño y vigilia... Como en los eleatas, los sentidos no parecen sometidos a las facultades intelectuales para el proceso de conocimiento, sino que entran y salen de las cosas con el ritmo del aire en los pulmones, y el paso de ese conocimiento a la palabra, a la comunicación, se opera dentro de ese mismo ritmo y con la mínima mediación posible. A partir de ese contacto sin trabas todo el resto —descripción, narración, anécdota— se sirve *naturalmente* de la razón y del discurso, llamados a una labor subsidiaria a la que no están acostumbrados; así la tradición de Occidente ve invertirse cada tanto su escala habitual de valores...; (Felisberto) hace pasar un relato gris y casi costumbrista a otros estratos donde está esperando la otredad vertical» [13]. Si entramos en esa clave, si alcanzamos esa voluntaria suspensión del entendimiento, podremos gozar en «La casa inundada» con la señora Margarita y mecernos sin reparos en frases así: «También ella quería andar sobre el agua con la lentitud de una nube y llevar en las manos libros, como aves inofensivas. Pero lo que más quería era comprender el agua» [14]. Si no se lee, todo deviene ruido.

Discípulo suyo, como decimos, fue Julio Cortázar (1914-1984), quien en su primera época, como gran admirador de Poe, escribió grandes cuentos de miedo en sus libros *Bestiario* y *Final del juego*, sobre todo, aunque también en los posteriores. El gran «cronopio» —aquel que no corre sobre rieles de viejísimos y caducos sistemas» de la fantasía del siglo XX— es, quizá, el mejor fabulador de relatos más o

[13] Prólogo a *La casa inundada*, Lumen, Barcelona, 1975, pp. 5-7.
[14] *Ibídem*, p. 40.

menos fantásticos. La lista podía ser interminable: «Las babas del diablo», «La isla al mediodía», «La noche boca arriba», «Axolotl», «Continuidad de los parques», «Una flor amarilla», «Lejana», «Carta a una señorita en París», etc., y para hablar algo de uno en particular, «Casa tomada». Recordemos: una casona antigua, un hermano y una hermana que deciden unirse en matrimonio y que son fin de genealogía, y un silencio global que envuelve la pacífica convivencia, las horas muertas y las amplias salas con gobelinos. Él se dedica a sus libros y ella teje. La casa, como en los cuentos de Felisberto Hernández los objetos, tiene voluntad, cambia de actitud: «ella era la que nos dejó casarnos», «entonces la casa se ponía callada» [15]. De pronto, como debe pasar, mientras prepara el mate, irrumpe lo fantástico: escucha «algo», «un sonido impreciso y sordo» en otra ala de la casa. Huye, cierra de golpe la puerta, echa el gran cerrojo de seguridad y él le dice a ella: «Han tomado la parte del fondo», sin más. Ni discuten ni matizan más. Los dos están de acuerdo en que les han arrebatado media casa. Ese asentimiento les hace cómplices del miedo: los dos tenían ya los fantasmas dentro, al menos desde que se casaron, el miedo común a la casa fue su vínculo de unión. Después ya el relato avanza, el silencio les puede, siguen perdiendo pertenencias y espacio y terminan los dos en la calle, como en «El Horla», aunque aquí no estalla el edificio ni se produce un incendio. Los fantasmas del árbol genealógico que habitan la casa porque emanan de ellos —incesto, recordemos— condenan el matrimonio; así de sutil. Cualquier otro dato sería redundante, ya se han escrito muchísimos relatos de terror en enormes casas ancestrales, y Cortázar es el maestro de la sugerencia, por algo es un cronopio, el más importante. No podía ser cursi ni reiterativo.

[15] *Antología del cuento fantástico hispanoamericano, siglo XX, op. cit.*, pp. 269-272.

Ya hemos dicho unas cuantas veces que la lista de autores y autoras que podríamos enumerar sería interminable. Entre estas últimas las hay y muy buenas. Valgan los ejemplos de Gloria Alcorta (*El hotel de la luna* y *La casa muerta*), Silvina Bullrich, la propia Silvina Ocampo, pintora surrealista, poeta, antóloga y cuentista (*La Furia*, *Las invitadas*), en quien Borges detecta «la atracción por cierto tipo de crueldad inocente y oblicua», o Elena Garro, mexicana y autora del excelente libro de cuentos *La semana de colores*, donde aparece «La culpa es de los tlaxcaltecas» en el que mezcla el México de la conquista de Hernán Cortés, al lado de los tlaxcaltecas, con el México del siglo XX. Y ya que estamos en México, y dado que estamos en esta antología de calidades, hablemos de dos autores aquí ineludibles, Carlos Fuentes (1928) y J. J. Arreola (1914-2001). Fuentes se inició como escritor con un volumen de cuentos fantásticos, *Los días enmascarados* (1954), al que pertenece, por ejemplo, «Chac Mool». Otros textos, como el conmovedor «La muñeca reina», de *Cantar de ciegos* (1964), se inscriben en la órbita de lo extraño, el elemento fantástico ha desaparecido casi completamente. Pero a Fuentes se lo cita aquí sobre todo por su novela breve, *Aura* (1962), obra maestra del género, cuya génesis puede estar en el cuento «La cena», de su compatriota Alfonso Reyes. Un joven historiador acepta un puesto en la vieja casa de Consuelo Llorente, viuda de un general francés, para pulir el estilo de sus memorias y poder publicarlas. Enseguida aparece Aura, bella sobrina que cuida a la vieja. Se enamoran y el historiador trata de convencerla para que huyan, pero ella parece enajenada, como si su voluntad no dependiera solo de ella, y es que Consuelo es bruja. Practica ritos esotéricos, cultiva plantas misteriosas y además en las memorias se cuenta cómo ella conocía un brebaje que le devolvería la juventud. Montero, el joven, queda atónito al comprobar en las viejas fotografías cómo Consuelo y Aura son idénticas. Luego también ve que la

foto del general es su misma persona. El poder de Consuelo lo captó en la calle y lo atrajo hasta ellas. Montero sucumbe a las fuerzas misteriosas del pasado —el siglo XIX— que vuelven para vengarse del hombre moderno, el mismo que cree, como si de una religión se tratara, que la ciencia puede resolver todos sus problemas. Lo mejor es que en la textura de la prosa aparece todo mezclado y se hace difícil descifrarlo: el deseo se hace inconmensurable y se trasmuta, la muerte lo persigue a través de las máscaras, de las muecas de la vieja; todo es un misterio banal e insondable compuesto por dos mujeres que acaban por devorar al hombre, son el sexo y la tumba al mismo tiempo. La persona narrativa, segunda del singular, es un desdoblamiento espléndido que logra orear el sórdido, el sofocante ambiente de la vieja mansión. Aporta la lucidez suficiente para que el relato se haga soportable: «La cabeza te da vueltas inundada por el ritmo de ese vals lejano que suple la vista, el tacto, el olor de las plantas húmedas y perfumadas... Escondes la cara en la almohada, tratando de impedir que el aire te arranque las facciones que son tuyas, que quieres para ti...» [16]. El *fugit tempus irreparabilis*, la quimera del hombre por rescatar y retener la belleza de la juventud de las garras de la muerte, la constatación de que se dan juntas y de que todo es un río en el que estamos metidos y en el que todo fluye. Lo dicho: obra maestra.

Queda J. J. Arreola, quien, si bien escribió una novela, *La feria*, es autor, sobre todo, de *Varia invención* (1949) y de *Confabulario* (1952), que en 1986 llamó *Confabulario definitivo*. Robert Escarpit dijo de él que tiene «una vocación de artista de la Baja Edad Media, con todo lo que eso supone de danza macabra, de enciclopedismo y de artesanía verbal» [17].

[16] Carlos Fuentes, *Cuerpos y ofrendas*, Alianza Editorial, Madrid, 1972, p. 157.

[17] *Antología del cuento fantástico hispanoamericano, siglo XX, op. cit.*, p. 305.

Cultivó el bestiario, de ahí lo medieval, el cuento breve y, más aún, la doxografía. Valga este magnífico botón: «Cuento de horror»: «La mujer que amé se ha convertido en un fantasma. Yo soy el lugar de las apariciones», pero aquí viene como autor de «El guardagujas», que ha terminado por ser uno de los cuentos más antologados y reinterpretados de la narrativa hispanoamericana. Es breve, no tiene más que ocho páginas, pero ni una sola línea prescindible. Va de lo obvio, la crítica a los ferrocarriles, a la sátira de las instituciones, y de ahí a la inquisición de la naturaleza de la realidad: toda la vida es un engaño kafkiano. Al viajero le engaña la empresa, los dirigentes políticos y sus propias percepciones: Hay estaciones que han sido construidas en plena selva, otras son pura apariencia. Todo es incierto, hay aldeas que surgieron de un accidente ferroviario porque el tren descarriló y las ruedas se gastaron hasta los ejes. El cuento está cruzado de inquisiciones ansiosas del propio viajero que son las que dan pie a los párrafos y nos conectan con la zozobra metafísica del hombre desvalido. En los propios vagones viajan espías encargados de fomentar el optimismo que no es, obviamente, sino una red de tortura. Las ventanillas no son sino espejismos para crear la sensación de realidad. «El guardagujas» constituye una fábula negra, densa y espléndida que, una vez descubierta, da la sensación de que alguien la tenía que escribir como metáfora de la existencia, como cociente kafkiano del paso por este mundo. Queda una pena: que no la haya podido leer el mismo Kafka, ¿o sí?

En cualquier historia de la literatura fantástica sudamericana tiene que aparecer el colombiano García Márquez (1928). No solo porque *Cien años de soledad* (1967) es tan mágica como realista, sino por sus cuentos. En la *Antología del cuento fantástico hispanoamericano* que estamos manejando, Oscar Hahn incluye tres de sus varios relatos: «Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo», «El último viaje del buque fantasma» y «Un señor muy viejo con unas

alas enormes», los tres pertenecen al libro *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (1972) Lo cierto es que, si la ampliación de la percepción es la principal aportación de la literatura de estos países, García Márquez debe estar entre los de cabeza. Si examinamos cualquiera de los cuentos del colombiano, veremos que tiene parecidas características al universo de su obra magna. En «Un señor muy viejo con unas alas enormes», por ejemplo, todo es desmesurado e hiperbólico: llueve tanto que se pasan tres días matando cangrejos, y la multitud que viene a admirar el prodigio es tan enorme que está a punto de tumbar la casa. Junto a eso, los fenómenos extraordinarios se suceden tan abundosamente que en algunos casos caen más de una docena por página: una mujer que llevaba contando desde niña los latidos de su corazón, un jamaiquino que no podía dormir porque lo atormentaba el ruido de las estrellas, el señor de las alas que come cristales de alcanfor, o el milagro del prodigio que consistió en que en vez de sanar a un ciego hizo que le salieran tres dientes. Son tantos que abruman, forman parte sustancial de su estilo. Cuando ya llega el final del cuento y, como intuimos, el señor de las alas, el ángel caído, el albatros antropoide o lo que sea, se echa a volar, ya no nos sorprende lo más mínimo. ¿Qué menos podía pasar? Incluso, G. Márquez, en su afán metonímico, no tiene reparo en trascender su historia al cosmos como si de un escritor romántico se tratara: «El *mundo* estaba triste desde el martes», «algunos *visionarios* esperaban que fuera conservado como semental para implantar en la tierra una estirpe de hombres alados y sabios que se hicieran cargo del *Universo*». No es extraño que Borges, parco en casi todo y tendente a la abstracción —recordemos que lo que pretende es eliminar la llamada realidad por verla como un abuso aritmético: los espejos y la cópula—, hablaba irónicamente de que cien años de soledad eran demasiados, que hubiese bastado con la mitad. El estilo de

G. Márquez es casi un género en sí, y todo aquel que no se aparte de sus claves queda imantado y muere víctima del garcíamarquismo. Está bien lo de dejarlo para el final porque, en parte, si toda simplificación no fuera una deformación inicua, se podría decir que en él confluyen las principales aportaciones de esta gran literatura a la cultura del siglo XX.

La coda es para lavar de nuevo la conciencia por no haberles dedicado espacio a autores como Alfredo Peña (*Cuentos de magia, de misterio y de horror*), Francisco Tario (*Tapioca Inn, mansión para fantasmas)*, Virgilio Piñera, Eliseo Diego, Carlos Esteban Deive, Julio Ramón Ribeiro, Jose Emilio Pacheco, y tantos otros que merecían sobradamente estar en estas páginas.

S. S. Reyes, 26-08-03
(festividad de S. Luis)

Índice de autores

Alarcón, P. A. de
El escándalo, 144
El sombrero de tres picos *, 144
Narraciones inverosímiles, 144
Alborg, J. L.
Historia de la literatura española, siglo XVIII, 138
Alcorta, G.
El hotel de la luna, 169
La casa muerta, 169
Anderson Imbert, E.
El gato de Cheshire, 165
El grimorio, 165
Historia de la Literatura Hispanoamericana, 165
Anderson, P.
Después del apocalipsis, 12
La patrulla del tiempo, 126
Andréiev, L.
El misterio, 115
Anónimo
Las mil y una noches, 30, 41, 94
El Necronomicón *, 93, 101
Apollinaire, G.
L'Hérésiarque et Cie, 116
Apuleyo, L.
El asno de oro, 27
Ariosto, L.
Orlando furioso, 12
Arreola, J. J.
Confabulario definitivo, 170
Confabulario, 170
La feria, 170
Varia invención, 170
Asimov, I.
«Edad de Oro de la Ciencia Ficción», 122
Fundación, Fundación e Imperio, 127
Obras estelares de la Ciencia Ficción, 122
Segunda Fundación, 127
Aurevilly, B. d'
Las diabólicas, 56
Austen, J.
Abadía de Northanger, 37

Balzac, H.
Esplendores y miserias de las cortesanas, 52

* Las obras que aparecen con asterisco están publicadas por Edaf.

La piel de zapa *, 52
Louis Lambert, 52
Melmoth reconcilié, 51, 52
Ballard, J. G.
«El hombre iluminado», 110
Bilenium, 130
Barbauld, Sra.
Sir Bertrand, 34
Béalu, M.
«Contes du demi-sommeil», 116
La pérégrination fantasque, 116
Beckford, W.
History of the Caliph Vathek, 41
Bécquer, G. A.
Desde mi celda, 143
«Los ojos verdes» *, 142
«El monte de los ánimas» *, 142
Rimas *, 144
Béguin, A.
L'âme romantique et le rêve, 136
Benson, E. F.
«Al otro lado de la puerta», 87,
«Habitación de la torre», 87,
«La confesión de Charles Linkworth», 87
Bergier, J.
«Lovecraft, un gran genio de lo insólito», 89
Bierce, A. (El Amargo)
Diccionario del diablo, 66, 93
«El dedo medio del pie derecho», 66
«El desconocido», 67
Fábulas fantásticas, 66
«Lo que pasó en el puente de Owl Creek», 66
«The dammed thing», 109
The Death of Halpin Frayser, 66
«The stranger», 65
«Un habitante de Carcosa y Haita, el pastor», 66
Bioy Casares, A.
Plan de evasión, 24, 163, 164
Historias de amor, 163
El sueño de los héroes, 163
Historias desaforadas, 163
Historias fantásticas, 163
La invención de Morel, 160, 163, 164
Blackwood, A.
«Ancient Sorceries», 93
«Antiguas brujerías», 22, 92
Jimbo, 93
«Los sauces», 93, 109
The Centaur, 93
«The Willows», 93
Bloch
«La brujita», 111
Boccaccio, G.
Decamerón, 32
Borges, J. L.
«La biblioteca de Babel», 161
«Las ruinas circulares», 161
«Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», 161, 162
El Aleph, 161, 162
El informe de Brodie, 161
Prosa de Jorge Luis Borges, 162
Borges, J. Luis, A. Bioy y S. Ocampo
Antología de la literatura fantástica, 30
Borrow, G.
The Bible in Spain, 140
Bouquet, J. L.
Aux portes des ténébres ,116
Le visage de feu, 116
Bradbury, R.
Crónicas marcianas, 130
Fahrenheit 451, 130
Braun, C. B.
Wieland o la Transformación, 58

Bravo-Villasante, C.
El alucinante mundo de E.T.A. Hoffmann, 46
Brennan, J. P.
«Slime», 109
Brontë, Ch.
Jane Eyre *, 74
Brontë, E.
Cumbres borrascosas *, 75, 82
Whuthering Heights, 74
Brown, Ch. B.
Wieland o la Transformación, 58
Wieland: or the Tranformation, 35
Budrys, A.
The Amsirs and the iron thorn, 103
Bullrich, S.
Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones de una teoría del cuento, 159
Bürger, G. A.
Wild Huntsman, 33
Lenora, 33
Burns, R.
Tam O'Shanter, 32
Burroughs, E. R.
Tarzán, 125
Under the moons of Mars, 125
Byron, G. Lord
Childe Harold, 42

Cabell, J. B.
Jurgen, 102
Cadalso, J.
Noches lúgubres, 138, 141
Calvino, I.
Las ciudades invisibles, 95
Camões, L.
Os Lusíadas, 10
Capanna, P.
El sentido de la ciencia-ficción, 24
Castex, P. G.
Le Corte fantastique en France, 49
Cazotte, J.
El diablo enamorado, 39, 48, 140
Cernuda, L
Prosa Completa, 144
Cervantes, M. de
Don Quijote *, 13, 137
Chambers, R. W.
The king in yellow, 93
Chaucer, G.
Cuentos de Canterbury, 32
Chateaubriand, F. R.
Atala, 137
Chuan. Sui Hu, 29
Clarasó, N.
Miedo, 148
Colum, P.
Cuentos de un soñador, 94
Collins, W.
«Una cama terriblemente extraña», 110
La dama de blanco, 73
La piedra lunar, 73, 116
Connell, R.
«The most dangerous game», 111
Conrand, J.
El corazón de las tinieblas *, 93
Cortázar, J.
«Axolotl», 168
Bestiario, 167
«Carta a una señorita en París», 68
«Casa tomada», 168
«Continuidad de los parques», 168

Final del Juego, 167
«La isla al mediodía», 168
«La noche boca arriba», 168
«Las babas del diablo», 168
«Lejana», 168
«Una flor amarilla», 168
Último round, 23
Cunqueiro, A.
Merlin e familia e outras historias, 147, 148
Un hombre que se parecía a Orestes, 147

Dacre, Srta.
Zofloya or The Moor, 41
Dante Alighieri
La Divina Comedia *, 31
Darwin, Ch.
Origen de las especies *, 144
Delpierre, G.
La peur et l'être, 12, 16
Delumeau, J.
El miedo en Occidente, 22
La peur en Occident, 22
Dick, P. K.
The Man in the high castle, 130
Ubik, 25
Dickens, Ch.
«El guardagujas», 76
«Juicio por asesinato», 76
«Una extraña entrevista», 76
Doyle, Arthur Conan
Cuentos de misterio, 87, 107
El archivo de Sherlock Holmes, 106
El mundo perdido, 106, 125
El país de la bruma, 107
Historias del crepúsculo y de lo desconocido, 87
«John Barrington Cowles», 87
«La caja barnizada de negro», 87
Las aventuras de Sherlock Holmes *, 106
«The captain of the Pole-Star», 87
The Great God Pan, 90
The Three Impostors, 91
«The white people», 90
Dumas, A.
Clarimonda, 69
La dama pálida, 69
Dunsany, Lord
«Hight at an Inn», 95
«The Laughter of the Gods», 95
«The Queen's enemies», 95
El cuarto libro de Jorkens, 25, 95
Los dioses de Pegana, 94

Eddison, E. R.
A fish dinner in Memison, 102
La serpiente Uróboros *, 102
Mistress of Mistresses, 102
The Mesentian gate, 102
Efremov
Nebulosa en Andrómeda, 127
Espinari, J.
El romanticismo, 57
Espronceda, J. de
El estudiante de Salamanca, 142
Ewers, H. H.
El aprendiz de brujo, 117
La araña, 117
Mandrágora, 117

Faulkner, W.
¡Absalón, Absalón!, 111
«A rose for Emily», 111
Mientras agonizo, 111

Fernández Cubas, C.
Los altillos de Brumal, 151
Mi hermana Elba, 151
Fernández Flórez, W.
El bosque animado, 147
Fantasmas, 147
Ferreras, J. I.
La Novela de Ciencia Ficción, 126
Flaubert, G.
Las tentaciones de San Antonio, 52
Freud, S.
El malestar de la civilización, 16
«Lo siniestro», 64
Fuentes, C.
Aura, 151, 169
Cantar de ciegos, 169
Cuerpos y ofrendas, 170
Los días enmascarados, 169

Galouye, D. F.
Simulacron 3, 130
De maticatione mortuorum in temulis, 101
De vermis mysteriis, 101
García Márquez, G.
Cien años de soledad, 171
«El último viaje del buque fantasma», 171
La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada, 172
«Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo», 171
«Un señor muy viejo con unas alas enormes», 171, 172
Garro, E.
La semana de colores, 169
Gattégno, J.
La science-fiction, 124
Gautier, T.
La muerte enamorada, 52
Ghelderode, M. de
Sortiléges et autres contes crépulsculaires, 117
Godwin, W.
Caleb Williams, 42
St. Leon, 42
Goethe, J. W. von
Fausto *, 33
«La novia de Corinto», 32
Wherter *, 137
Gógol, N.
El Viy, 115
Gosseyn, G.
«The world of null-A», 132
Gracq, J.
Au chateau d'Argol, 116
Graves, R.
Seven days in New-Crete, 127

Haggard, H. R.
She, 125
Hahn, O.
Antología del cuento fantástico hispanoamericano, siglo XX, 165, 166, 168, 170, 171
Halifax, Lord
Libros de fantasmas, 106
Harding, A. V.
«The underbody», 109
Hawthorne, N.
«El experimento del Dr. Heidegger», 59, 60, 61
«El velo negro del ministro», 59, 60
La casa de las siete buhardillas, 14, 95
«La hija de Rapaccini», 59, 60, 61

«La marca de nacimiento», 60, 61
La letra escarlata, 58, 59, 60,
The House of the Seven Gables, 59
Wakefield y otros cuentos, 59, 60
Hegel, G. W. F.
Fenomenología del espíritu, 27
Hemingway, E.
«The killers», 110
Herbert, F.
Dune, 23, 103
Hernández, F.
«El acomodador», 166
«El balcón», 166
«El cocodrilo», 166
La casa inundada, 166, 167
«Las Hortensias», 166
«Menos Julia», 166
Nadie encendía las lámparas, 166
Obras completas, 166
Hesse, H.
Demian, 119
El lobo estepario, 119
Hoffmann, E. T. A.
«El mayorazgo», 46
Comedia del Arte, 45
Cuentos nocturnos, 46
«El puchero de oro», 46
«El salón de Arturo», 46
«La casa vacía», 46
«El caballero Gluck», 46
Fantasías al estilo de Callot, 45
Holmberg, E.
La bolsa de huesos, 158
La casa endiablada, 158
La pipa de Hoffmann, 158
Las plagas de Egipto explicadas científicamente, 158
Howard, R. E.
Conan the Conqueror, 23, 103
Husue Kin, T.
Sueño del aposento rojo, 29
Huxley, A.
Brave New Wold, 128

Irving, W.
Cuentos de la Alhambra, 58
El novio fantasma, 58
«German Student», 32
La aventura del estudiante alemán, 58
«Rip Van Winkle», 58

Jacobs, W. W.
«La pata del mono», 87, 110
James, H.
«El alquiler del fantasma», 19, 77
«La figura de la alfombra», 77
«La lección del maestro», 77
«La vida privada», 77
«Los amigos de los amigos», 77
Otra vuelta de tuerca, 77, 78
«Sir Edmund Orme», 77
James, M. R.
A thin ghost and others, 85
A warning to the curious, 85
«El álbum del canónigo Alberico», 86
«El grabado», 86
«El maleficio de las runas», 86
Ghost stories of an antiquary, 86
«La rosaleda», 86
«¡Silba y acudiré!», 86

The collected ghost stories, 86
Trece historias de fantasmas 85, 86
Juan Manuel, don
El Conde Lucanor *, 30, 138
El libro de los Enxiemplos, 30

Kafka, F.
«Dolor nocturno», 116
El castillo *, 118
El desierto de los tártaros, 115
«El monstruo», 116
«El perro que ha visto a Dios», 116
El secreto del bosque viejo, 115-116
Karen, C.
La guerra de la salamandras, 128
Karl, F. H. (barón de la Motte Fouqué)
Ondine, 46
Keats, J.
Lamia, 32
Kierkegaard, S. A.
El concepto de la angustia, 16
King, S.
Carrie, 111, 114
El fugitivo, 114
El resplandor, 114
Mientras escribo, 114
Misery, 114
Ojos de fuego, 111
Kin P'ino Mei, 29
Kipling, R.
La literatura fantástica, 77
Koontz, D.
Nocturno, 114
Tinieblas, 114
Kubin, A.
La otra parte, 118

l'Aine, R.
La mort de la terre, 125
l'Isle, A. V. de
Axel, 56
Cuentos crueles, 56
Larra, M. J.
Don Álvaro o la fuerza del sino, 136
En este país, 136
Landolfi, T.
La piedra lunar, 116
Le Fanu, J. S.
«An Account of some strange Disturbances in Aungier Street», 83
Carmilla, 68, 70
«El fantasma de Madame Crowl», 69
«El vigilante», 18, 69
House by the Churchyard, 69
«Schalken, el pintor», 69
«Té verde», 69
«The Watcher», 70
Uncle Silas, 69
Lee, S.
The Recess, 34
Lee, V. (Violet Paget)
«El papa Jacinto», 87
«La virgen de los siete puñales», 87
Leiva, A. D.
El laberinto imaginario de Jan Potocki, 40, 50
Leslie, S.
Libros de fantasmas, 106
Levin, H.
The power of darkness, 64

Levin, I.
La semilla del diablo, 114
Lewis, C. S.
El silencio de la Tierra, 131
Esta horrenda fuerza, 131,
Perelandra, 131
Lewis, M. G.
El espectro del castillo, 37
Tales of Térror, 37
Tales Wonder, 37
El monje, 36, 37, 38, 49, 58, 150
The Monk, 82, 139
London, Jack
La peste escarlata, 125
Lovecraft, H. P.
Cantos de Dhol *, 101
«Celephais» *, 100
Daemonolorum *, 101
«El ceremonial» *, 100
«El extraño» *, 98
«El horror de Dunwich» *, 20
El horror sobrenatural en la literatura *, 32, 53, 66, 88, 90, 92
El libro de Enoch *, 32
«El morador de las tinieblas» *, 101
El necromicón (atribuido), 93, 101
«Horror en Red Hook» *, 100
«La ciudad sin nombre» *, 100, 101
La clavícula de Salomón *, 32
«Las ratas en las paredes» *, 100
Libro de Dzyan *, 101
«Los gatos de Ulthar» *, 100
Los mitos de Cthulhu *, 66, 82, 89, 97, 100
«Más allá del muro de los sueños» *, 100
Narraciones de Nueva Inglaterra *, 100
«Nueva Inglaterra» *, 20
«The Outsider» *, 20
«The picture in the Jouse» *, 20
«The rats in the Walls» *, 20
Lugones, L.
Las fuerzas extrañas, 157
Lukács, G.
El asalto a la razón, 29

Llopis, R.
Historia natural de los cuentos de miedo, 53, 69, 99
Cuentos cubanos de lo fantástico y lo extraordinario, 155

Machen, A.
The Great God Pan, 90
The Tree Impostors, 91
«The white people», 90
Un fragmento de vida, 68
Mare, W. de la
The Return, 87
Marks, W. K.
«The water eater», 109
Marx, K.
El capital, 144
Matheson, R.
«Blood son», 110
«No such thing as a vampire», 110
Soy leyenda, 110
Maturin, Ch. R.
Melmoth The Wanderer, 37, 38, 39, 40, 41, 51, 73, 82, 140, 150
The Fatal revenge, or The Family of Montorio, 38
Maupassant, G. de
«¿Un loco?», 54

«El albergue», 54
«La cabellera», 54
«La mano», 54
«Magnetismo», 54
Contes de la Bécasse, 15
El Horla y otros cuentos fantásticos, 10, 22, 54, 55, 56
Maurièr, D. du
Posada de Jamaica, 74
Rebeca, 74
Meinhold, W.
La bruja de ámbar, 47
Merino, J. M.ª
Cuentos del reino secreto, 151
Merritt, A.
¡Arde, bruja, arde!, 113
El estanque de la luna, 68
Seven footprints to Satan, 113
The metal monster, 133
Meyrink, G.
El ángel de la ventana occidental, 118
El Golem, 118
El rostro verde, 118
La noche de Walpurgis, 118
Molina, T. de
El burlador de Sevilla, 13
Montaigne, M. E. de
*Essais**, 13
Journal de Voyage, 11
Montesinos, J. F.
Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX, 137
Moro, T.
L'Utopie, 13

Nerval, G. de
El monstruo verde, 52
La mano encantada, 52
La Reina de Saba, 56
Nervo, A.
Almas que pasan, 157
Cuentos misteriosos, 157
Nieva, F.
El viaje a Pantaélica, 149
Granada de las mil noches, 149
La llama vestida de negro, 149
Oceánida, 149, 150
Nodier, C.
El Hada de las Migajas, 51
Infernalia, 51
Lord Ruthven o los vampiros, 51
Trilby, 51
Noone, E.
Un Prefacio tenebroso y oscuro a ¿Cómo puedo matarte?, 74
Núñez de Arce, G.
Cuentos de la otra vida, 142
Cuentos fantásticos, 142

O'Brien, F. J.
What was it?, 65
La lente del diamante, 65
Ocampo, S.
La furia, 169
Las invitadas, 169
O'Donnell, E.
Casas embrujadas de América, 106
Fantasmas de Irlanda, 106
Oliphant, M.
«El Día de los Difuntos», 80
«Kerjol», 80
«La puerta abierta», 80
Orwell, G. (Eric Arthur Blair)
Animal Farm, 129
Owen, T.
«Au cimetiére de Bernkastel», 117
«Dans la maison vide», 117

«La soiré du baron Swenbeck», 117
«Nocturne», 117
«Témoignane», 117

Palma, R.
Tradiciones peruanas *, 156
Papini, G.
El diablo, 56
Paracelso
Tratado sobre espíritus elementales, 47
Pedraza, P.
Arcano trece, 151
Cuentos crueles, 151
Máquinas de amar, 151
Peña, A.
Cuentos de magia, de misterio y de horror, 173
Pérez Zaragoza, A.
Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas, 139, 141
Perucho, J.
Amb la técnica de Lovecraft, 101, 149
Les històries naturals, 149
Los laberintos vizantinos (Un viaje con espectros), 149
Llibres de cavalleries, 149
Una nova llum sobre Kulak, 149
Perutz, L.
El maestro del juicio final, 119
El marqués de Bolívar, 119
Petronio
Satiricón *, 31
Phlegón
De sucesos maravillosos, 32
Plinio el Joven
Cartas, 31
Poe, E. A.
«Arthur Gordon Pym» *, 65
«Edgar a poet», 65
«El barril del amontillado» *, 64, 65
«El corazón delator» *, 65
«El cuervo», 63, 64
«El demonio de la perversidad» *, 65
«El enterramiento prematuro» *, 65
«El escarabajo» *, 65
«El gato negro», 99
«El hombre de la multitud», 65
«El hundimiento» *, 65
«El manuscrito» *, 65
«El pozo y el péndulo» *, 65
«El retrato oval» *, 65
«El señor Valdemar» *, 65, 99
«La caída de la casa Usher»*, 64
«La máscara de la muerte roja» *, 65
Las aventuras de Artur Gordon Pym, 123
«Los crímenes de la calle Morgue» *, 64, 65
«Manuscrito encontrado en la botella» *, 64
Moby Dick, 59
«Silencio», 65, 99
«Sombra», 65, 99
«Travesía fantástica», 65
Pohl, F.
The Midas Plague, 130
Polidori
El vampiro, 18, 82
The Vampyre, 43, 44
Potocki, J.
Manuscrito encontrado en Zaragoza, 39, 49, 140

Prest
El festín de la sangre, 82
Prout, M.
«The house of the worm», 110

Quevedo, F. de
Sueños, 10, 30, 138
Quiñones, J. de
Discurso, 140
Quiroga, H.
«El almohadón de plumas», 160
«El hombre artificial», 160
«El síncope blanco», 160
«El vampiro», 160
«Juan Darién», 160

Rabelais
*Pantagruel**, 30
Radcliffe, A.
Agnes Grey, 74
El italiano o El confesionario de los penitentes negros, 36
Gastón de Blondeville, 36
The Mysteries of Udolfo, 34, 39
Wieland: or The Transformation, 35
Ray, J.
«Le dernier voyageur», 117
«Le psautier de Mayence», 117
«La ruelle ténébreuse», 117
Malpertuis, 117
Réage, P.
Historia de O, 56
Resnais, A.
El año pasado en Marienbad, 163
Reyes, A.
«La cena», 169
Risco, A.
Literatura fantástica en lengua española, 146
Roas, D.
Hoffmann en España, 144
Roche, Sra.
Children of the Abbey, 41
Rohmer, S.
Brood of the Witch Queen, 113
The yellow claw, 113
Roussel, R.
Locus Solus, 116
Ruiz Zafón, C.
La sombra del viento, 152

Sábato, E.
Sobre héroes y tumbas, 165, 166
Sade, D. A. F. de (marqués de Sade)
Bildungsroma, 49
Julieta, 49
Justina, 49
La filosofía en el tocador, 49
Les crimes de l'amour, 49
Los 120 días de Sodoma, 49
«Rodrigo o la torre encantada», 36
Sartre, J. P.
Le sursis, 14
Savinio, A.
Maupassant y «el otro», 53
Scott, W.
«Wandering Willie's Tale», 44
Letters on Demonology and Witchcraft, 44
Schneider, M.
Opéra massacre, 116
Schopenhauer, A.
Ensayos sobre las visiones de fantasmas, 21
Seignolle, C.
Contes macabres, 117
El diablo con zuecos, 117
Le Galoup, 117

Marie la louve, 117
Seven Days in New-Crete, 127
Shelley, M.
Frankenstein or The modern Prometheus *, 42, 43, 133
Zastrozzi, 41
Singer, I. B.
Gimpel el tonto, 119
Sloane, W.
The edge of running water, 133
Smith, C. A.
The city of the singing flame, 133
Spector, R. D.
Seven masterpieces of gothic hours, 35
Stapledon, O.
Star Maker, 131
Stevenson, R. L.
El señor de Ballantrae, 7
«El diablo en la botella», 77, 87, 110
*El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde**, 77, 133
Juana la jorobada, 77
Los ladrones de cadáveres, 77
Markheim, 77
Stoker, B.
«La casa del juez», 83
Drácula *, 80, 81
El cubil del Dragón Blanco, 82
La joya de las siete estrellas, 82
Sturgeon, T.
«Some of your blood», 110

Tario, F.
Tapioca Inn, mansión para fantasmas, 173
Tasso, T.
Jerusalén libertada, 12, 31
Taylor Coleridge, S.
Christabel y Ancient Mariner, 32
Todorov, T.
Introducción a la literatura fantástica, 23
Introduction à la littérature fantastique, 40, 143
Tolkien, J. R. R.
El señor de los anillos, 23, 103
The Hobbit, 103
The Silmarilliom, 103
Tree and Leat, 103
Tolstoi, A.
La familia de Vurdalak, 115
Topor
Le locataire chimérique, 116
Torrente Ballester, G.
Don Juan, 148
Fragmentos del Apocalipsis, 148
Torres Oliver, F.
Relatos de fantasmas, 80
Tyre, R. H.
Alone by night, 76

Unamuno, M. de
Niebla, 9

Valle-Inclán, R. M. del
Dama de Urtubi, 146
«Mi hermana Antonia», 146
Jardín umbrío, Jardín novelesco, 146
Varela, J.
«El pájaro verde», 146
Varios
Antología de cuentos de terror, 70, 80, 92, 98, 139, 145
Narraciones Terroríficas, 112
Una antología española de Literatura Fantástica 151

Vega, L. de
«La posada del mal hospedaje», 31
El peregrino en su patria, 10, 140
Verne, J.
Cinq semaines en ballon *, 123
La máquina del tiempo, 124
Les cinqs cens millions de la Begum, 123
L'éternel Adam, 123
L'ile mystérieuse, 123, 124
Versins, P.
4.000 ans de science fiction, 121
Virgilio
Eneida *, 13

Walpole, H.
El castillo de Otranto, 14, 150
The Castle of Otranto, 14, 33
Wells, H. G.
El hombre invisible, 124
La guerra de los mundos, 124
La máquina del tiempo, 124
Los primeros hombres en la Luna, 124
«The ghost of fear», 87
Thirty strange stories, 87
Wharton, E.
«El alquiler de fantasmas», 21
«El vigilante», 21
Relatos de fantasmas, 21
The Age of Innocence, 80
Una mirada atrás, 77
Wheatley, D.
The devil rides out, 114
The satanist, 114
To the devil a daughter, 114
Wilson, C.
The mind parasites, 133
Williamson, J.
Darker than you think, 133
Más tenebroso de lo que creéis, 68
Woolcott
«Moonlight sonata», 111

Zamiatine, E.
Nous autres, 128, 129
Zazzo R., y otros
L'Attachement, 16
Zorrilla, J.
Don Juan *, 142
Leyendas, 142

Índice de obras

¡Absalón, Absalón!: William Faulkner, 111
¡Arde, bruja, arde!: Abraham Merritt, 113
4.000 ans de science fiction: Pierre Versins, 121
A fish dinner in Memison: Eric Ruecker Eddison, 102
«A rose for Emily»: William Faulkner, 111
A thin ghost and others: M. R. James, 85
A warning to the curious: M. R. James, 85
Abadía de Northanger: Jane Austen, 37
Agnes Grey: Anne Brontë, 74
«Al otro lado de la puerta»: E. F. Benson, 87
Almas que pasan: Amado Nervo, 157
Alone by night: R. H. Tyre, 76
Amb la técnica de Lovecraft: Joan Perucho, 101, 149
«An Account of some strange Disturbances in Aungier Street»: Joseph Sheridan Le Fanu, 83
Animal Farm: George Orwell (Eric Arthur Blair), 129
«Antiguas brujerías»: Algernon Blackwood, 22, 92
Antología de la literatura fantástica: Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy y Silvana Ocampo, 30
Antología de cuentos de terror (Selección de Rafael Llopis), 19, 31, 44, 70, 80, 92, 98, 139, 145
Antología del cuento fantástico hispanoamericano, siglo XX: Oscar Hahn, 165, 166, 168, 170, 171
Arcano trece: Pilar Pedraza, 151
«Arthur Gordon Pym*»: Edgar Allan Poe, 65
Atala: François-René Chateaubriand, 137

* Las obras que aparecen con asterisco están publicadas por Edaf.

«Au cimetiére de Bernkastel»: Thomas Owen, 117
Au chateau d'Argol: Julien Gracq, 116
Aura: Carlos Fuentes, 151, 169
Aux portes des ténébres: Jean Louis Bouquet, 116
Axel: Villiers de l'Isle Adam: 56
«Axolotl»: Julio Cortázar, 168

Bestiario: Julio Cortázar, 167
Bilenium: J. G. Ballard, 130
Bildungsroma: Donatien-Alphonse François De Sade (marqués de Sade), 49
«Blood son»: Richard Matheson, 110
Brave New Wold: Aldous Huxley, 128
Brood of the Witch Queen: Sax Rohmer, 113

Caleb Williams: William Godwin, 42
Cantar de ciegos: Carlos Fuentes, 169
Cantos de Dhol *: H. P. Lovecraft, 101
Carmilla: Joseph Sheridan Le Fanu, 68, 70
Carrie: Stephen King, 111, 114
«Carta a una señorita en París»: Julio Cortázar, 168
Cartas: Plinio el Joven, 31
Casas embrujadas de América: Elliott O'Odonnell, 106
«Casa tomada»: Julio Cortázar, 168
«Celephais *»: H. P. Lovecraft, 100
Cien años de soledad: Gabriel García Márquez, 171
Cinq semaines en ballon *: Julio Verne, 123
Clarimonda: Alejandro Dumas, 69
Comedia del Arte: Ernst Teodor Amadeus Hoffmann, 45
Conan the Conqueror: Rober Erwin Howard, 23, 103
Confabulario definitivo: Juan José Arreola, 170
Confabulario: Juan José Arreola, 170
Contes de la Bécasse: Guy de Maupassant, 15
«Contes du demi-sommeil»: Marcel Béalu, 116
Contes macabres: Claude Seignolle, 117
«Continuidad de los parques»: Julio Cortázar, 168
Crónicas marcianas: Ray Bradbury, 130
Cuentos crueles: Pilar Pedraza, 151
Cuentos crueles: Villiers de l'Isle Adam, 56
Cuentos cubanos de lo fantástico y lo extraordinario: Rogelio Llopis, 155
Cuentos de la Alhambra: Washington Irving, 58
Cuentos de Canterbury: Geofrey Chaucer, 32
Cuentos de la otra vida: Núñez de Arce, 142
Cuentos de magia, de misterio y de horror: Alfredo Peña, 173
Cuentos de misterio: Arthur Conan Doyle, 87, 107
Cuentos del reino secreto: José María Merino, 151

Cuentos de un soñador: Padraic Colum, 94
Cuentos fantásticos: Núñez de Arce, 142
Cuentos misteriosos: Amado Nervo, 157
Cuentos nocturnos: Ernst Teodor Amadeus Hoffmann, 46
Cuentos: Julio Cortázar, 62
Cuerpos y ofrendas: Carlos Fuentes, 170
*Cumbres borrascosas**: Emily Brontë, 75, 82
Childe Harold: Lord Byron, 42
Children of the Abbey: señora Roche, 41
Christabel y Ancient Mariner: Samuel Taylor Coleridge, 32

*Daemonolorum **: H. P. Lovecraft, 101
Dama de Urtubi: Ramón María del Valle Inclán, 146
«Dans la maison vide»: Thomas Owen, 117
Darker than you think: Jack Williamson, 133
De maticatione mortuorum in temulis: H. P. Lovecraft, 101
De sucesos maravillosos: Phlegón, 32
De vermis mysteriis: H. P. Lovecraft, 101
Decamerón: Giovani Boccaccio, 32
Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones de una teoría del cuento: Silvia Bullrich, 159
Demian: Hermann Hesse, 119
Desde mi celda: Gustavo Adolfo Bécquer, 143
Después del apocalipsis: Poul Anderson, 126
Diccionario del diablo: Ambrose Bierce, 66, 93
Discurso: Juan de Quiñones, 140
«Dolor nocturno»: Frank Kafka, 116
Don Álvaro o la fuerza del sino: Mariano José de Larra, 136
Don Juan: Gonzalo Torrente Ballester, 148
*Don Juan **: José Zorrilla, 142
*Don Quijote **: Miguel de Cervantes, 13
*Drácula **: Bram Stoker, 80, 81
Dune: Frank Herbert, 23, 103
«Edad de Oro de la Ciencia Ficción»: Isaac Asimov, 122
«Edgar a poet»: Edgar Allan Poe, 65
«El acomodador»: Felisberto Hernández, 166
«El albergue»: Guy de Maupassant, 54
«El álbum del canónigo Alberico»: M. R. James, 86
El Aleph: Jorge Luis Borges, 161, 162
«El almohadón de plumas»: Horacio Quiroga, 160
«El alquiler de fantasmas»: Edith Wharton, 21
«El alquiler del fantasma»: Henry James, 19, 77
El alucinante mundo de E. T. A. Hoffmann: Carmen Bravo-Villasante, 46
El ángel de la ventana occidental: Gustav Meyrink, 118
El año pasado en Marienbad: Alain Resnais, 163

El aprendiz de brujo: Hans Heinz Ewers, 117
El archivo de Sherlock Holmes: Arthur Conan Doyle, 106
El asalto a la razón: G. Lukács, 29
El asno de oro: Lucio Apuleyo, 27
«El balcón»: Felisberto Hernández, 166
«El barril del amontillado»*: Edgar Allan Poe, 64, 65
El bosque animado: Wenceslao Fernández Flórez, 147
El burlador de Sevilla o Convidado de piedra: Tirso de Molina, 13
«El caballero Gluck»: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 46
El capital: Karl Marx, 144
El castillo de Otranto: Horace Walpole, 14, 150
El castillo *: Frank Kafka, 118
«El ceremonial *»: H. P. Lovecraft, 100
«El cocodrilo»: Felisberto Hernández, 166
El concepto de la angustia: Sören Aabye Kierkegaard, 16
El Conde Lucanor *: don Juan Manuel, 30, 138
El contemporáneo: Gustavo Adolfo Bécquer, 143
El corazón de las tinieblas: Joseph Conrand, 93
«El corazón delator»*: Edgar Allan Poe, 65
El cuarto libro de Jorkens: Lord Dunsany, 25, 95
El cubil del Dragón Blanco: Bram Stoker, 82
«El cuervo»: Edgar Allan Poe, 63, 64
«El dedo medio del pie derecho»: Ambrose Bierce, 66
«El demonio de la perversidad»*: Edgar Allan Poe, 65
«El desconocido»: Ambrose Bierce, 67
El desierto de los tártaros: Frank Kafka, 115
«El Día de los Difuntos»: Margaret Oliphant, 80
El diablo con zuecos: Claude Seignolle, 117
«El diablo en la botella»: Robert Louis Stevenson, 77, 87, 110
El diablo enamorado: Jacques Cazotte, 39, 48, 140
El diablo: Giovanni Papini, 56
«El enterramiento prematuro»*: Edgar Allan Poe, 65
El escándalo *: Pedro Antonio de Alarcón, 144
«El escarabajo»: Edgar Allan Poe, 65
El espectro del castillo: Mattew Gregory Lewis, 37
El estanque de la luna: A. Merritt, 68
El estudiante de Salamanca: José de Espronceda, 142
«El experimento del Dr. Heidegger»: Nathaniel Hawthorne, 59, 60, 61
«El extraño»*: H. P. Lovecraft, 98
El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde *: Robert Louis Stevenson, 77, 133
«El fantasma de Madame Crowl»: Joseph Sheridan Le Fanu, 69
El festín de la sangre: Prest, 82
El fugitivo: Stephen King, 114

El gato de Cheshire: E. Anderson Imbert, 165
«El gato negro *»: Edgar Allan Poe, 99
El Golem: Gustav Meyrink, 118
«El grabado»: M. R. James, 86
El grimorio: E. Anderson Imbert, 165
«El guardagujas»: Charles Dickens, 76
El Hada de las Migajas: Charles Nodier, 51
«El hombre artificial»: Horacio Quiroga, 160
«El hombre de la multitud»*: Edgar Allan Poe, 65
«El hombre iluminado»: J. G. Ballard, 110
El hombre invisible: Herbert George Wells, 124
El Horla y otros cuentos fantásticos: Guy de Maupassant, 10, 22, 54, 55, 56
«El horror de Dunwich»*: H. P. Lovecraft, 20
El horror sobrenatural en la literatura *: H. P. Lovecraft, 32, 53, 66, 88, 90, 92
El hotel de la luna: Gloria Alcorta, 169
«El hundimiento»*: Edgar Allan Poe, 65
El informe de Brodie: Jorge Luis Borges, 161
El italiano o El confesionario de los penitentes negros: Ann Radcliffe, 36
El laberinto imaginario de Jan Potocki: A. D. Leiva, 40, 50
El libro de Enoch *: H. P. Lovecraft, 32
El libro de los Enxiemplos: Don Juan Manuel, 30
El lobo estepario: Hermann Hesse, 119
El maestro del juicio final: Leo Perutz, 119
«El maleficio de las runas»: M. R. James, 86
El malestar de la civilización: Sigmun Freud, 16
«El manuscrito»*: Edgar Allan Poe, 65
El marqués de Bolívar: Leo Perutz, 119
«El mayorazgo»: Ernst Teodor Amadeus Hoffmann, 46
El miedo en Occidente: Jean Delumeau, 22
El misterio: Leónidas Andréiev, 115
El monje: Matthew Gregory Lewis, 36, 37, 38, 49, 58, 150
El monstruo verde: Gerald de Nerval, 52
«El monstruo»: Frank Kafka, 116
«El morador de las tinieblas»*: H. P. Lovecraft, 101
«El monte de las ánimas» *: Gustavo Adolfo, Béquer, 142
El monte perdido: Arthur Conan Doyle, 106, 125
*El Necronomicón**: atribuido a H. P. Lovecraft, 93, 101
El novio fantasma: Washington Irving, 58
El país de la bruma: Arthur Conan Doyle, 107
«El pájaro verde»: Juan Varela, 146
«El papa Jacinto»: Vernon Lee (Violet Paget), 87

El peregrino en su patria: Lope de Vega, 10, 140
«El perro que ha visto a Dios»: Frank Kafka, 116
«El pozo y el péndulo»*: Edgar Allan Poe, 65
«El puchero de oro»: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 46
El resplandor: Stephen King, 114
«El retrato oval»*: Edgar Allan Poe, 65
El romanticismo: J. Espinari, 57
El rostro verde: Gustav Meyrink, 118
«El salón de Arturo»: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 46
El secreto del bosque viejo: Frank Kafka, 115-116
El sentido de la ciencia-ficción: Pablo Capanna, 24
El señor de Ballantrae: Robert Louis L. Stevenson, 77
El señor de los anillos: John Ronald Reuel Tolkien, 23, 103
«El señor Valdemar»*: Edgar Allan Poe, 65
El silencio de la Tierra: Clive Staples Lewis, 131
«El síncope blanco»: Horacio Quiroga, 160
El sombrero de tres picos *: Pedro Antonio de Alarcón, 144
El sueño de los héroes: Adolfo Bioy Casares, 163
«El último viaje del buque fantasma»: Gabriel García Márquez, 171
«El vampiro»: Horacio Quiroga, 160
El vampiro: Polidori, 18, 82,
«El velo negro del ministro»: N. Hawthorne, 59
El viaje a Pantaélica: Francisco Nieva, 149
«El vigilante»: Joseph Sheridan Le Fanu, 18, 69
«El vigilante», Edith Wharton, 21
El Viy: Nicolás Gógol, 115
En este país: Mariano José de Larra, 136
Eneida *: Virgilio, 13
Ensayos sobre las visiones de fantasmas: Arthur Schopenhauer, 21
Esplendores y miserias de las cortesanas, Honoré de Balzac, 52
Essais: Michel Eyquem de Montaigne, 13
Esta horrenda fuerza: Clive Staples Lewis, 131

Fábulas fantásticas: Ambrose Bierce, 66
Fahrenheit 451: Ray Bradbury, 130
Fantasías al estilo de Callot: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 45
Fantasmas de Irlanda, Elliot O'Donnell, 106
Fantasmas: Wenceslao Fernández Flórez, 147
Fausto: Johann Wolfgang von Goethe, 33
Fenomenología del espíritu: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 27
Final del Juego: Julio Cortázar, 167
Fragmentos del Apocalipsis: Gonzalo Torrente Ballester, 148

Frankenstein or The modern Prometheus *: Mary Shelley, 42, 43, 133
Fundación, Fundación e Imperio: Isaac Asimov, 127

Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas: Agustín Pérez Zaragoza, 139, 141
Gastón de Blondeville: Ann Radcliffe, 36
«German Student»: Washington Irving, 32
Ghost stories of an antiquary: M. R. James, 86
Gimpel el tonto: Isaac Bahevis Singer, 119
Granada de las mil noches: Francisco Nieva, 149

«Habitación de la torre»: E. F. Benson, 87
«Hight at an Inn»: Lord Dunsany, 95
Historia de la literatura española, siglo XVIII: J. L. Alborg, 138
Historia de la Literatura Hispanoamericana, E. Anderson Imbert, 165
Historia de O: Pauline Réage: 56
Historia natural de los cuentos de miedo: Rafael Llopis, 53, 69, 99
Historias de amor: Adolfo Bioy Casares, 163
Historias del crepúsculo y de lo desconocido: Arthur Conan Doyle, 87
Historias desaforadas: Adolfo Bioy Casares, 163
Historias fantásticas: Adolfo Bioy Casares, 163
History of the Caliph Vathek: William Beckford, 41
Hoffmann en España: David Roas, 144
«Horror en Red Hook»*: H. P. Lovecraft, 100
House by the Churchyard: Joseph Sheridan Le Fanu, 69

Infernalia: Charles Nodier, 51
Introducción a la literatura fantástica: Tzvetan Todorov, 23
Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX: J. F. Montesinos, 137
Introduction à la littérature fantastique: Tzvetan Todorov, 40, 143

Jane Eyre *: Charlotte Brontë, 74
Jardín umbrío, Jardín novelesco: Ramón María del Valle Inclán, 146
Jerusalén libertada: Torcuato Tasso, 12, 31
Jimbo, Algernon Blackwood, 93
«John Barrington Cowles»: Arthur Conan Doyle, 87
Journal de Voyage: Michel Eyquem de Montaigne, 11
«Juan Darién»: Horacio Quiroga, 160
Juana la jorobada: Robert Louis Stevenson, 77
«Juicio por asesinato»: Charles Dickens, 76
Julieta: Donatien-Alphonse François De Sade (marqués de Sade), 49
Jurgen: James Branch Cabell, 102

Justina: Donatien-Alphonse François De Sade (marqués de Sade), 49
«Kerjol»: Margaret Oliphant, 80
Kin P'ino Mei, 29

L'âme romantique et le rêve: A. Béguin, 136
L'Attachement: R. Zazzo, y otros, 16
L'éternel Adam: Julio Verne, 123
L'Hérésiarque et Cie: Guillaume Apollinaire, 116
L'ile mystérieuse: Julio Verne, 123, 124
L'Utopie: Tomás Moro, 13
La araña: Hans Heinz Ewers, 117
La aventura del estudiante alemán: Washington Irving, 58
«La biblioteca de Babel»: Jorge Luis Borges, 161
La bolsa de huesos: Eduardo Holmberg, 158
La bruja de ámbar: Wilhelm Meinhold, 47
«La brujita»: Bloch, 111
«La cabellera» : Guy de Maupassant, 54
«La caída de la casa Usher *»: Edgar Allan Poe, 64
«La caja barnizada de negro»: Arthur Conan Doyle, 87
La casa de las siete buhardillas: Hawthorne, 14, 95
«La casa del juez»: Bram Stoker, 83
La casa endiablada: Eduardo Holmberg, 158
La casa inundada: Felisberto Hernández, 166, 167
La casa muerta: Gloria Alcorta, 169
«La casa vacía»: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 46
«La cena»: Alfonso Reyes, 169
«La ciudad sin nombre»*: H. P. Lovecraft, 100, 101
La clavícula de Salomón *: H. P. Lovecraft, 32
«La confesión de Charles Linkworth»: E. F. Benson, 87
La cultura dirigente: Jean Delumeau, 22
La dama de blanco: Wilkie Collins, 73
La dama pálida: Alejandro Dumas, 69
La Divina Comedia *: Dante Alighieri , 31
La familia de Vurdalak: Alexéi Tolstoi, 115
La feria: Juan José Arreola, 170
«La figura de la alfombra»: Henry James, 77
La filosofía en el tocador: Donatien-Alphonse François De Sade (marqués de Sade), 49
La furia: Silvina Ocampo, 169
La guerra de la salamandras: Karen Capek, 128
La guerra de los mundos: Herbert George Wells, 124
«La hija de Rapaccini»: Nathaniel Hawthorne, 59, 60, 61
La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada: Gabriel García Márquez, 172
La invención de Morel: Adolfo Bioy Casares, 160, 163, 164
«La isla al mediodía»: Julio Cortázar, 168

La joya de las siete estrellas: Bram Stoker, 82
«La lección del maestro»: Henry James, 77
La lente del diamante: Fitz-James O'Brien, 65
La letra escarlata: Nathaniel Hawthorne, 58, 59, 60
La literatura fantástica: Rudyard Kipling, 77
La llama vestida de negro: Francisco Nieva, 149
«La mano»: Guy de Maupassant, 54
La mano encantada: Gerald de Nerval, 52
La máquina del tiempo: Julio Verne, 124
La máquina del tiempo: Herbert George Wells, 124
«La marca de nacimiento»: Nathaniel Hawthorne, 60-61
«La máscara de la muerte roja»*: Edgar Allan Poe, 65
La mort de la terre: Rosny l'Aine, 125
La muerte enamorada: Teófilo Gautier, 52
«La noche boca arriba»: Julio Cortázar, 168
La noche de Walpurgis: Gustav Meyrink, 118
La Novela de Ciencia Ficción: Juan Ignacio Ferreras, 126
«La novia de Corinto»: Johann Wolfgang von Goethe, 32
La otra parte: Alfred Kubin, 118
«La pata del mono»: W. W. Jacobs, 87, 110
La patrulla del tiempo: Poul Anderson, 126
La pérégrination fantasque: Marcel Béalu, 116
La peste escarlata: Jack London, 125
La peur en Occident: Jean Delumeau, 22
La peur et l'être: G. Delpierre, 12, 16
La piedra lunar: Tommaso Landolfi, 116
La piedra lunar: Wilkie Collins, 73, 116
*La piel de zapa**. Honoré de Balzac, 52
La pipa de Hoffmann: Eduardo Holmberg, 158
«La posada del mal hospedaje»: Lope de Vega, 31
«La puerta abierta»: Margaret Oliphant, 80
La Reina de Saba: Gerald de Nerval, 56
«La Rosaleda»: M. R. James, 86
«La ruelle ténébreuse», Jean Ray, 117
La science-fiction: Jean Gattégno, 124
La semana de colores: Elena Garro, 169
La semilla del diablo: Ira Levin, 114
*La serpiente Uróboros**: Eric Ruecker Eddison, 102
«La soiré du baron Swenbeck»: Thomas Owen, 117
La sombra del viento: Carlos Ruiz Zafón, 152
«La vida privada»: Henry James, 77
«La virgen de los siete puñales»: Vernon Lee (Violet Paget), 87

Lamia: John Keats, 32
Las aventuras de Artur Gordon Pym *: Edgar Allan Poe, 123
Las aventuras de Sherlock Holmes *: Arthur Conan Doyle, 106
«Las babas del diablo»: Julio Cortázar, 168
Las ciudades invisibles: Italo Calvino, 95
Las diabólicas: Barbey d'Aurevilly, 56
Las fuerzas extrañas: Leopoldo Lugones, 157
«Las Hortensias»: Felisberto Hernández, 166
Las invitadas: Silvina Ocampo, 169
Las mil y una noches, varios autores, 30, 41, 94
Las plagas de Egipto explicadas científicamente: Eduardo Holmberg, 158
«Las ratas en las paredes»*: H. P. Lovecraft, 100
«Las ruinas circulares»: Jorge Luis Borges, 161
Las tentaciones de San Antonio: Gustave Flaubert, 52
Le Corte fantastique en France: P. G. Castex, 49
Le dernier viyageur», Jean Ray, 117
Le Galoup: Claude Seignolle, 117
Le locataire chimérique: Topor, 116
«Le psautier de Mayence», Jean Ray, 117
Le sursis: Jean Paul Sartre, 14
Le visage de feu: Jean Louis Bouquet, 116
«Lejana»: Julio Cortázar, 168
Lenora: Gottfried August Bürger, 33
Les cinq cents millions de la Begum: Julio Verne, 123
Les crimes de l'amour: Donatien-Alphonse François De Sade (marqués de Sade), 49
Les històries naturals: Joan Perucho, 149
Letters on Demonology and Witchcraft: Walter Scott, 44
Leyendas: José Zorrilla, 142
Libro de Dzyan *: H. P. Lovecraft, 101
Libros de fantasmas: Lord Halifax, 106
Libros de fantasmas: Shane Leslie, 106
Literatura fantástica en lengua española: Antonio Risco, 146
«Lo que pasó en el puente de Owl Creek»: Ambrose Bierce, 66
«Lo siniestro»: Sigmun Freud, 64
Locus Solus: Raymond Roussel, 116
Lord Ruthven o los vampiros: Charles Nodier, 51
Los 120 días de Sodoma: Donatien-Alphonse François De Sade (marqués de Sade), 49
Los altillos de Brumal: Cristina Fernández Cubas, 151
«Los amigos de los amigos»: Henry James, 77
«Los crímenes de la calle Morgue»: Edgar Allan Poe, 64, 65
Los días enmascarados: Carlos Fuentes, 169
Los dioses de Pegana: Lord Dunsany, 94
«Los gatos de Ulthar»: H. P. Lovecraft, 100

«Los ojos verdes» *, Gustavo Adolfo Béquer, 142
Los laberintos vizantinos (Un viaje con espectros): Joan Perucho, 149
Los ladrones de cadáveres: Robert Louis Stevenson, 77
Los mitos de Cthulhu *: H. P. Lovecraft, 66, 82, 88, 97, 100
Los primeros hombres en la Luna: Herbert George Wells, 124
«Los sauces»: Algernon Blackwood, 93, 109
Louis Lambert: Honoré de Balzac, 52
«Lovecraft, un gran genio de lo insólito»: Jacques Bergier, 89
Llibres de cavalleries: Joan Perucho, 149

«Magnetismo»: Guy de Maupassant, 54
Malpertuis: Jean Ray, 117
Mandrágora: Hans Heinz Ewers, 117
«Manuscrito encontrado en la botella»: Edgar Allan Poe, 64
Manuscrito encontrado en Zaragoza *: Jan Potocki, 39, 49, 140
Máquinas de amar: Carlos Cifuentes, 151
Marie la louve: Claude Seignolle, 117
Markheim: Robert Louis Stevenson, 77
«Más allá del muro del sueño»*: H. P. Lovecraft, 100
Más tenebroso de lo que creéis: Jack Williamson, 68
Maupassant y «el otro»: Alberto Savinio, 53
Melmoth reconcilié: Honoré de Balzac, 51, 52
Melmoth The Wanderer: Charles Robert Maturin, 37, 38, 39, 40, 41, 51, 73, 82, 140, 150
«Menos Julia»: Felisberto Hernández, 166
Merlin e familia e outras historias: Álvaro Cunqueiro, 147, 148
«Mi hermana Antonia»: Ramón María del Valle-Inclán, 146
Mi hermana Elba: Cristina Fernández Cubas, 151
Miedo: Noel Clarasó, 148
Mientras agonizo: William Faulkner, 111
Mientras escribo: Stephen King, 114
Misery: Stephen King, 114
Mistress of Mistresses: Eric Ruecker Eddison, 102
Moby Dick: Edgar Allan Poe, 59
«Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo»: Gabriel García Márquez, 171
«Moonlight sonata»: Woolcott, 111

Nadie encendía las lámparas: Felisberto Hernández, 166
Narraciones inverosímiles: Pedro Antonio de Alarcón, 144
Narraciones de Nueva Inglaterra *: H. P. Lovecraft, 100
Narraciones Terroríficas (varios), 112
Nebulosa en Andrómeda: Efremov, 127
Niebla: Miguel de Unamuno, 9
«No such thing as a vampire»: Richard Mateson, 110

«Nocturne»: Thomas Owen, 117
Nocturno: Dean Koontz, 114
Noches lúgubres: José Cadalso, 138, 141
Nous autres: Eugenio Zamiatine, 128, 129
«Nueva Inglaterra»: H. P. Lovecraft, 20

Obras completas: Felisberto Hernández, 166
Obras estelares de la Ciencia Ficción: Isaac Asimov, 122
Oceánida: Francisco Nieva, 149, 150
Ojos de fuego: Stephen King, 111
Ondine: Friedrich Heinrich Karl (barón de la Motte Fouqué), 46
Opéra massacre: Marcel Schneider, 116
Origen de las especies *: Darwin, 144
Orlando furioso: Ludovico Ariosto, 12
Os lusíadas: Luis Camões, 10
Otra vuelta de tuerca: Henry James, 77, 78

*Pantagruel**: Rabelais, 30
Perelandra: Clive Staples Lewis, 131
Plan de evasión: Adolfo Bioy Casares, 24, 163, 164
Posada de Jamaica: Dapne du Maurier, 74
Prosa Completa: Luis Cernuda, 144
Prosa de Jorge Luis Borges, 162

Quijote, Miguel de Cervantes, 137

Rebeca: Dapne du Maurier, 74
Relatos de fantasmas: Edith Wharton, 21
Relatos de fantasmas: Francisco Torres Oliver, 80
Rimas *: Gustavo Adolfo Bécquer, 144
«Rip Van Winkle»: Washington Irving, 58
«Rodrigo o la torre encantada»: Donatien-Alphonse François De Sade (marqués de Sade), 36

Seven masterpieces of gothic hours, Robert D., 35
Satiricón *: Petronio, 31
«Schalken, el pintor»: Joseph Sheridan Le Fanu, 69
Segunda Fundación: Isaac Asimov, 127
Seven Days in New-Crete, R. Graves, 127
Seven footprints to Satan: Abraham Merritt, 113
She: Henri Rider Haggard, 125
«Silencio»: Edgar Allan Poe, 65, 99
«¡Silba y acudiré!»: M. R. James, 86
Simulacron 3: Daniel F. Galouye, 130
Sir Bertrand: Barbauld (señora), 34
«Sir Edmund Orme»: Henry James, 77
«Slime»: J. Payne Brennan, 109
Sobre héroes y tumbas: Ernesto Sábato, 165, 166
«Sombra»: Edgar Allan Poe, 65, 99
«Some of your blood»: Theodor Sturgeon, 110

Sortiléges et autres contes crépulsculaires: Michel de Ghelderode, 117
Soy leyenda: Richard Matheson, 110
St. Leon: William Godwin, 42
Star Maker: Olaf Stapledon, 131
Sueño del aposento rojo: Tsao Hsue King, 29
Sueños: Francisco de Quevedo, 10, 30, 138
Sui Hu Chuan, 29

Tales of Térror: Mattew Gregory Lewis, 37
Tales Wonder: Mattew Gregory Lewis, 37
Tam O'Shanter: Robert Burns, 32
Tapioca Inn, mansión para fantasmas: Francisco Tario, 173
Tarzán: Edgar Rice Burroughs, 125
«Té verde»: Joseph Sheridan Le Fanu, 69
«Témoignane»: Thomas Owen, 117
The Age of Innocence: Edith Wharton, 80
The Amsirs and the iron thorn: Algis Budrys, 103
The Bible in Spain: George Borrow, 140
«The captain of the Pole-Star»: Arthur Conan Doyle, 87
The Castle of Otranto: Horace Walpole, 14, 33
The Centaur: Algernon Blackwood, 93
The city of the singing flame: Clark Ashton Smith, 133
The collected ghost stories: M. R. James, 86
«The dammed thing»: Ambrose Bierce (el Amargo), 109
The Death of Halpin Frayser: Ambrose Bierce (el Amargo), 66
The devil rides out: Dennis Wheatley, 114
The edge of running water: William Sloane, 133
The Fatal revenge: or The Family of Montorio: Charles Robert Maturin, 38
«The ghost of fear»: Herbert George Wells, 87
The Great God Pan: Arthur Machen, 90
The Hobbit: John Ronald Reuel Tolkien, 103
The House of the Seven Gables: N. Hawthorne, 59
«The house of the worm»: Merle Prout, 110
«The killers»: Ernest Hemingway, 110
The king in yellow: Robert W. Chambers, 93
«The Laughter of the Gods»: Lord Dunsany, 95
The Man in the high castle: Philip K. Dick, 130
The Mesentian gate: Eric Ruecker Eddison, 102
The metal monster: Abraham Merritt, 133
The Midas Plague: Frederic Pohl, 130
The mind parasites: Colin Wilson, 133
The Monk: Lewis, 82, 139
«The most dangerous game»: Richard Connell, 111

The Mysteries of Udolfo: Ann Radcliffe, 34, 39
«The Outsider»: H. P. Lovecraft, 20
«The picture in the House»: H. P. Lovecraft, 20
The power of darkness: H. Levin, 64
«The Queen's enemies»: Lord Dunsany, 95
«The rats in the Walls»: H. P. Lovecraft, 20
The Recess: Sophia Lee, 34
The Return: Walter de la Mare, 87
The satanist: Dennis Wheatley, 114
The Silmarilliom: John Ronald Reuel Tolkien, 103
«The stranger»: Ambrose Bierce (el Amargo), 65
The Three Impostors: Arthur Machen, 91
«The underbody»: Allison V. Harding, 109
The Vampyre: Polidori, 43, 44
«The Watcher»: Joseph Sheridan Le Fanu, 70
«The water eater»: W. K. Marks, 109
«The white people»: Arthur Machen, 90
«The Willows»: Algernon Blackwood, 93
«The world of null-A»: Gilbert Gosseyn, 132
The yellow claw: Sax Rohmer, 113
Thirty strange stories: H. G. Wells, 87
Tinieblas: Dean Koontz, 114
«Tlön, Uqbar, Orbis Tertius»: Jorge Luis Borges, 161, 162
Tothe devil a daughter: Dennis Wheatley, 114
Tradiciones peruanas *: Ricardo Palma, 156
Tratado sobre espíritus elementales: Paracelso, 47
Trece historias de fantasmas: M. R. James, 85-86
«Travesía fantástica»*: Edgar Allan Poe, 65
Tree and Leat: John Ronald Reuel Tolkien, 103
Tres historias de fantasmas: M. R. James, 85, 86
Trilby: Charles Nodier, 51

Ubik: Philip K. Dick, 25
Último round: Julio Cortázar, 23
Un fragmento de vida: A. Machen, 68
«Un habitante de Carcosa y Haita, el pastor»: Ambrose Bierce, 66
Un hombre que se parecía a Orestes: Álvaro Cunqueiro, 147
Un Prefacio tenebroso y oscuro a ¿Cómo puedo matarte?: E. Noone, 74
«Un señor muy viejo con unas alas enormes»: Gabriel García Márquez, 171, 172
Una antología española de Literatura Fantástica, 151
«Una cama terriblemente extraña»: Wilkie Collins, 110
«Una extraña entrevista»: Charles Dickens, 76
«Una flor amarilla»: Julio Cortázar, 168
Una mirada atrás: Edith Wharton, 77

Una nova llum sobre Kulak: Joan Perucho, 149
Uncle Silas: Joseph Sheridan Le Fanu, 69
Under the moons of Mars: Edgar Rice Burroughs, 125
«¿Un loco?»: Guy de Maupassant, 54

«Valdemar»: Edgar Allan Poe, 99
Varia invención: Juan José Arreola, 170

Wakefield y otros cuentos: Nathaniel Hawthorne, 59, 60
«Wandering Willie's Tale»: Walter Scott, 44
What was it?: Fitz-James O'Brien, 65
Wherter *: Johann Wolfgang Goethe, 137
Whuthering Heights: Emily Brontë, 74
Wieland o la Transformación: Charles B. Braun, 58
Wieland: or The Transformation: Charles B. Braun, 35
Wild Huntsman: Gottfried August Bürger, 33

Zastrozzi: Mary Shelley, 41
Zofloya or The Moor: señorita Dacre, 41